

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**INVEJA, ANTAGONISMO E TEATRALIDADE  
EM *ANTÔNIO E CLEÓPATRA*,  
DE WILLIAM SHAKESPEARE**

CLEDERSON MONTENEGRO MEDEIROS

Orientadora: Profa.Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

João Pessoa – 2018

Dedico esta tese as minhas Avós (*in memorin*) pela paixão (Nita) e compaixão (Carolina) que viveram esta vida plena de inveja e porque, intuo, elas souberam o que era desejo, ciúme e amor-eros.

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

M488i Medeiros, Clederson Montenegro.

Inveja, Antagonismo e Teatralidade em Antônio e  
Cleópatra, de William Shakespeare / Clederson  
Montenegro Medeiros. - João Pessoa, 2019.  
167 f.

Orientação: Sandra Azevedo.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. inveja, William Shakespeare, Eros, Girard. I.  
Azevedo, Sandra. II. Título.

UFPB/CCHLA

## AGRADECIMENTOS

A Fred, por ter sempre me encorajado e por ele eu ter compreendido verdadeiramente na alma a matéria através dele.

A minha Orientadora, Sandra Luna - com sua invejável erudição e conhecimento de dramaturgia -, pela atenção, sugestões e paciência neste processo de pesquisa e, sobretudo, por ter me ensinado a confeccionar um texto acadêmico.

A minha mãe, Heraclides, por ser apenas um pouco menos dramática, e no entanto, mais bela e tão exótica quanto a Cleópatra shakespeariana.

A Daniel e Rafael, por terem permitido instantes iluminados nos intervalos dessa pesquisa, e com esperança de que um dia eles venham a ler este trabalho.

Aos pouquíssimos amigos que participaram de minha vida nestes quatro anos. Todos com qualidades de dar inveja: Karla (por sua constância e invejável lealdade), Osvaldo (por sua invejável paixão em que enfrenta a vida e pela preciosa amizade e convivência) e João (em sua invejável mistura de humor e inteligência).

Ao Instituto Shakespeare, que desenvolve um trabalho de uma envergadura de que só me resta sentir inveja e que me acolheu com afeto e apostou no meu trabalho em *Antônio e Cleópatra*. Instituto esse que superou minhas expectativas! Mais especificamente agradeço a Gabriel Marin e a Marcela Marin (a única *Cleópatra* que conheci e um misterioso e inusitado caso de amizade sem convivência).

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – Antoine et Cleopatre, de Agostine Carracci.

Figura 2 – O Banquete de Marco Antônio e Cleópatra.

Figura 3 – O Abraço, de Egon Schiele.

Figura 4 – Heitor e Ájax Separados pelos Arautos.

Figura 5 – Cleópatra, por Benedetto Gennari.

Figura 6 – Vênus e Marte, de Sandro Botticelli.

Figura 7 – O ciúme, por Edvard Munch.

Figura 8 – Os amores de Júpiter e Sêmele, Pablo Picasso.

Figura 9 - O Beijo, de Gustave Klimt.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	5
 CAPÍTULO I - ANTÔNIO E CLEÓPATRA: CÉLEBRES ATORES E NOTÁVEIS INVEJOSOS.....	 25
I.II - AMANTES NA INVEJA, INIMIGOS NO DESEJO .....	44
I.III – TEATRALIZAÇÃO E AUTOTEATRALIZAÇÃO: .....	54
O CREPÚSCULO DA TRAGICOMÉDIA DO AMOR-INVEJA.....	54
CAPÍTULO II – AS TRAMAS PARALENAS:.....	70
ÓDIO E EROS .....	70
II.II- A DINÂMICA DO BODE EXPIATÓRIO NO REI-DEPOSTO E NA RAINHA AMANTE .....	 85
II.III - A GUERRA DOS INVEJOSOS E INVEJADOS: .....	109
CAPÍTULO III – DRAMAS DE DESEJO E LINGUAGEM: .....	123
III.I - O CIÚME E A INVEJA: DUAS CATEGORIAS DO MESMO FENÔMENO .....	123
III.II - QUANDO OS INVEJOSOS FALAM.....	136
III.III - EPÍLOGO - O ÚLTIMO BEIJO DE ANTÔNIO E CLÉOPATRA.....	148
REFERÊNCIAS .....	158

## INTRODUÇÃO

### O PALCO DA INVEJA EM SHAKESPEARE

*“A inveja é o afrodisíaco por excelência, o verdadeiro elixir do amor”*

(René Girard)

Dentre os legados do Renascimento, a figura de William Shakespeare desponta por sua expressiva contribuição em matéria de teatro ocidental. Embora o movimento renascentista possa ser compreendido como um fenômeno que vinha se desenvolvendo desde o final da Idade Média, muitos de suas manifestações encontram expressão máxima no século XVI, produzindo grande impacto no domínio das artes quando artistas, sensíveis ao “espírito da época”, foram capazes de captar o fermento intelectual desse período com uma intensidade bastante peculiar, imersos naquela efervescência cultural, resultante das transformações que inauguram a Era Moderna, não se afastaram da imitação dos antigos, assim como não dispensaram o componente da imaginação, na figuração de conflitos do seu próprio tempo. gerando surpreendente resultado: partindo dessa realidade acresce a capacidade do artista de transfigurar essa mesma experiência em poesia, teatro, pintura etc.

Nessa época, marcada tanto pelo apogeu da razão, quanto por uma sensibilidade estética em que o sopro do mundo clássico *renascia* nas artes, os artistas reagiram a esse impacto de maneiras diferentes. Na Inglaterra do século XVI testemunha-se a consolidação do drama moderno inaugurando o que veio a ser depois o *teatro elisabetano*.

Sobre o Renascimento, poderíamos considerar – de maneira muito geral, sem, evidentemente, levar em conta a complexidade do período - como uma transição entre uma visão de mundo de raiz litúrgica para uma cultura secular. Esse processo, em geral, destaca-se por definir, no homem e na sua arte, a valorização do indivíduo, agora, se quer “senhor de si mesmo”. No desenvolver de nosso estudo, a perspectiva desse homem “senhor de si mesmo” e centrado no seu próprio desejo - marca por excelência do individualismo -, bem a gosto do humanismo Renascentista, será demonstrada

enquanto falácia, “verdade” desconstruída para o filósofo e crítico francês Rene Girard. Para Girard, considerar o Renascimento como “a era do individualismo” seria, dentro dessa lógica, uma espécie de cegueira intelectual. O homem senhor de si é uma imagem que disfarça justamente o *homem senhor do outro*.<sup>1</sup>

Voltando às nossas ponderações sobre o Renascimento, lembremos que o artista produzirá considerando todo esse panorama de mudanças em vários setores da sociedade e o significado de sua obra estará em íntima relação com esse período de extraordinária expansão em todos os campos. No entanto, é preciso, sempre, considerar esse “contágio” entre o artista e o movimento realizando-se dialeticamente. Ora, sabemos da complexidade do movimento renascentista. Ao situar William Shakespeare nesse contexto e ao interpretarmos sua obra, não devemos perder de vista o fato de que o palco renascentista estava impregnado pelas mudanças políticas, socioeconômicas, filosóficas. E, sobretudo, porque o Renascimento foi maciçamente marcado pela ênfase no indivíduo e por uma mudança de perspectiva, pois via-se “o homem como centro de tudo. Essa visão estabelece-se juntamente com a ascensão da burguesia, que possui, ela mesma, uma visão profana e também antropocêntrica, porquanto “a burguesia impõe-se aos poucos, com sua visão realista do mundo” (ROSENFELD, 2009, p. 157).

O humanismo – que caracterizará a Renascença – deve ter encontrado naquele ambiente uma autoafirmação – ao menos aparente - do *ser*, uma perspectiva sem precedentes desde o século anteriores. É fato que, já no século XIV, os pesquisadores assinalavam uma lenta modificação nas artes para uma cosmovisão mais humanista, em que homens dispensavam influências verticais, a priori, em nome de um olhar não mais para seus limites, mas para seus alcances. Jacob Burckhardt, em *A Civilização do Renascimento na Itália*, em *A Civilização do Renascimento na Itália*, “via o Renascimento como uma era de individualismo” (*apud* BURKE, 2010, p. 49).

---

<sup>1</sup> Como lembra Gabriel Andrade ao escrever sobre Girard e, sobretudo, como o mesmo analisa a obra de Dostoiévsky: “A fascinação pelo outro é tal que o herói romanesco se torna escravo do desejo metafísico” (2011, p. 75).



O crítico René Girard, que fundamentará boa parte da teoria que nos propomos aqui desenvolver, afirma que “Ser é algo fornecido pelos outros” (2010, p. 285). Isso, aplicado ao homem renascentista, a partir do humanismo, entendida como afirmação plena do indivíduo, é substituída por uma noção de sujeito que anseia o outro na formação do seu ser. A afirmação de Burckhardt, seguindo essa lógica, não teria muita razão de ser.

A autossuficiência humanista, portanto, não suportaria a teoria girardeana de descrença no próprio Ser. René Girard compartilha com William Shakespeare, autor renascentista, a mesma visão pouco otimista do homem: “E, no entanto, para mim, o que é esta quintessência do pó? ” (Hamlet, Ato II, Cena II).

O humanismo da Renascença, segundo vários críticos do período, liberou um impulso intelectual para que os homens fomentassem e processassem suas ideias sob o signo daquela novidade, que era o homem contemplando a si mesmo. As palavras abaixo expressam um pouco o que significou esse momento para uma tradição de críticos e historiadores notáveis, segundo o qual:

Indivíduos de um poder criador quase sobre-humano, inebriados de novas ideias e visões, aparecem em quase todos os países do Ocidente e exercem sua atividade em todos os domínios; não obstante ligados, por um lado, mais ou menos conscientemente à tradição medieval, e não vendo, por outro lado, nenhum limite à atividade criadora de seus espíritos, eles produzem amiúde obras ousadas, fantásticas, utópicas; quase todos estão repletos de contradições interiores e, quando se considera um grupo deles, suas atividades parecem se entrecruzar e se combater umas às outras; só se pode encontrar uma unidade em seu dinamismo exuberante e na riqueza de germes contidos em suas obras. (AUERBACH, 2015, p. 241)

Para Girard, essa ilusão do homem soberano de si mesmo é uma “mentira romântica”, uma ilusão que o Humanismo elevou como categoria de verdade ontológica:

A “mentira romântica” é, antes de tudo, uma mentira para si mesmo: a crença reconfortante na superioridade inata do Eu em face da multidão desprezível de Outros, incapazes de reconhecer meu valor. Os maiores romancistas conseguem penetrar “a ilusão do desejo espontâneo e de uma subjetividade quase divina no âmbito de sua autonomia” (ANSPACH, 2012, p. 72).

Conforme aponta Girard, não é possível aceitar incondicionalmente esse modelo de crítica sobre o Renascimento. Situamos Girard numa categoria que nos permite apreciar a arte renascentista sob outra perspectiva. Invertermos, então, essa afirmação generalizada sobre o culto à subjetividade e podemos antes partir da perspectiva de que essa autonomia do humanismo é, em verdade, gerado por um mecanismo dos homens *imitando* uns aos outros, seja odiando-se ou admirando-se. Vale lembrar que Girard não concentra estudos sobre o quanto a “Mentira” do Humanismo se opõe a sua teoria enquanto “Verdade”.<sup>2</sup> Suas teorizações, entretanto, subvertem noções tradicionais de subjetividade.

É o outro que é. Se o outro existe de forma tangível do que eu, se ele tem aquele ser que me falta tão cruelmente, o melhor que posso fazê-lo é imitá-lo. A imitação é a mais sincera de todas as homenagens, e é também a mais comum. Desde a infância, como se sabe, os seres humanos aprendem a se comportar no mundo pela imitação dos modelos. O que acontece frequentemente de forma menos óbvia é o papel que desempenham os modelos na aprendizagem dos desejos. [...] De acordo com a análise de Girard, é a presença de um modelo que orienta o desejo, [...] (ANSPACH, 2012, p. 72)

A conquista do homem renascentista passaria longe de ser aquela ligada a sua própria individualidade. Sendo assim, no raciocínio girardiano, conquistar a si mesmo continua a ser o grande desafio do homem livre do desejo do outro e dono de sua vontade. Para o crítico, a autonomia do sujeito seria uma ilusão romântica – e essa ilusão não se limita somente ao período estético compreendido como Romantismo. A crítica de Girard mira qualquer movimento que valoriza o culto do individualismo enquanto qualidade do homem.

Em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, o autor dedica esse tema a quatro autores que, para ele, tocaram “a verdade” do desejo: Stendhal, Proust, Dostoiévsky e Cervantes. A “verdade romanesca”, teria sido descortinada por esses autores em contraposição à mentira romântica que se

---

<sup>2</sup> Usamos o termo “Mentira e Verdade” emprestado do próprio Girard. Em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1998), o crítico considera ilusão toda tentativa de perceber esse homem autônomo e independente dos outros. A verdade, ao contrário, é revelada por esses escritores que ultrapassaram a mentira romântica e reconhecem no outro a fonte do próprio desejo.

consagrou no entendimento sobre o homem quanto à autonomia dos seus desejos. No prefácio do livro, o professor João César Rocha observa que:

Aqui reside a força da intuição girardiana, determinados autores, na ótica do filósofo francês, os grandes autores, descortinam uma inquietante noção: dois sujeitos somente passam a desejar-se através da mediação de um terceiro termo. Vale dizer, toda relação amorosa é sempre triangular, há sempre um *outro* que estimula o desejo de um dos vértices do triângulo” (2009, p. 16).

Anos depois, René Girard escreve *O teatro da Inveja*, mostrando como William Shakespeare foi também hábil ao revelar o fenômeno da dinâmica do desejo e seu ciclo mimético: desejo, rivalidade, violência.

Nesse particular, vale ressaltar aqui a fundamental importância do teatro renascentista, que absorveu muito do universo medieval e reuniu (não sem tensão) Ideias, conquistas, imaginação, metafísica e realismo do século XV. De toda maneira, é impossível desconsiderar o problema do Humanismo nesse teatro que convida os homens a perceberem aquilo que, para Girard, é o que há de mais humano: o papel desempenhado pelo desejo mimético na *psiqué*.

O pensamento de Girard, embora não possa ser reduzido a nenhum sistema compacto de afirmação, pode, talvez, ser compreendido da seguinte maneira: o nosso desejo tem íntima relação com o que os outros desejam; é, na perspectiva girardiana, sempre um desejo emprestado. Daí que ele é puramente mimético. A *mimeses*<sup>3</sup> é a qualidade primeira de nossas vontades, ou seja, imitamos o outro:

[...] basta que veja que esse objeto também é desejado pelo Outro, para nascer nele o interesse. Ninguém está isento do mal ontológico. Todos desejam algum sentido de “ser”; qualquer oportunidade será aproveitada para desejar o mesmo que os demais e assim aspirar a preencher esse vazio ontológico que tanto os açoitava (ANDRADE, 2011, p. 70)

---

<sup>3</sup> Lembremos de que o termo usado por Platão não foi rebatizado no seu sentido último por Girard. O crítico, inclusive, esclarece que “*mimeses*” é a palavra grega para imitação. “A dança é a mais mimética de todas as artes e, se observar bem, de fato, a sua relação com o contágio, com o transe coletivo, esclarece o seu papel nos sacrifícios. Nos próprios Evangelhos, a dança de Salomé é uma espécie de *Sagração da Primavera* que tem como desfecho a morte do profeta” (2011, p. 93). Essa dança de Salomé, que antecede a morte do profeta João, é como o último beijo de Cleópatra em Antônio, que anuncia sua própria morte!

O *Ser*, dono de seus próprios desejos, conforme a perspectiva do Humanismo, é revisto por Girard, que chega a conclusões bem imprevistas. E o tema do próprio homem e suas paixões, desejos e sede de poder foi uma preocupação central na dramaturgia shakespeariana. Ao usar o *modus operandis* da dramaturgia elisabetana a fim de desvelá-lo, fez o poeta com que seu teatro falasse diretamente com o homem do seu tempo.<sup>4</sup>

Não é possível, no entanto, falar desse teatro shakespeariano sem levar em conta a expansão do mundo que ocorreu em vários níveis da realidade durante o Renascimento:

As grandes descobertas geográficas, cosmográficas e em geral científica do século XVI haviam propiciado à Europa um impulso intelectual e econômico imenso; esse movimento não cessara desde então, a expansão material e intelectual da Europa continuava em todos os domínios (AUERBACH, 2015: 325).

O próprio palco renascentista<sup>5</sup> tinha se desenvolvido e se alimentado da tradição precedente: “O teatro cristão da Idade Média, com a sua falta de unidade exterior e sua mescla de trágico e de realismo, teve profunda influência sobre o teatro posterior, na Inglaterra e na Espanha” (*Ibidem*, 190), sendo determinante para que, de um teatro de caráter mais alegórico, deparemo-nos com outro que valoriza a consciência e a própria individualidade das personalidades, um teatro que vai “exaltando ou examinando a vontade humana”.

De acordo com outro estudioso

os brilhantes mestres e os artesãos menos fulgurantes mas competentes da Renascença criam uma dramaturgia dedicada aos graus de intensidade da experiência e personalidade humanas, e nesse formigante mercado e templo de agressiva humanidade de

---

<sup>4</sup> Para René Girard, esse método era aquela “grosseira catártica que Shakespeare nunca deixava de proporcionar” (2010, p. 471).

<sup>5</sup> Já que não é possível dar conta de um movimento que não foi marcado por uma unidade cultural em toda Europa - pois o renascimento italiano tem características que não se aplicariam ao espanhol, ou ao renascimento dos países baixos -, quando nos referimos ao palco renascentista, boa parte de nossas afirmações se referem mais precisamente às características do teatro inglês. Isso não exclui termos em mente que “a Renascença atinge a plena estatura no século XVI, tem seu primeiro e mais completo florescimento na Itália e se espalha em direção ao norte num crescente arco de cultura clássica e pensamento moderno” (GASSNER, 1974, p. 183). Sabe-se que há pontos bem particulares de expressão nacional que não aprofundaremos por enquanto.

Shakespeare é, evidentemente, tanto mercador chefe, quanto sumosacerdote” (GASSNER, 2010, p. 181).

Essa afirmação estaria na mais plena sintonia com o teatro no qual Shakespeare se fez conhecido.

A consideração do crítico Erich Auerbach também contribui para fundamentar a visão de que o indivíduo estaria agora contagiado por esse novo ambiente, incluindo o panorama dramático que despontava, posto que:

A imitação de tais formas, herança da Antiguidade, domina toda a atividade artística da Renascença italiana. Isso implica também uma nova concepção do indivíduo humano, concepção que se aproxima à da Antiguidade e que tem sido considerada por muitos eruditos, sobretudo Burckhardt, como a base de todo movimento da Renascença (2015, p. 244).

Para alguns críticos, a excepcionalidade de Shakespeare se unia justamente a um período de enorme ampliação de horizontes. O próprio Burckhardt, citado por Harold Bloom, reconhece, no entanto, a dupla aliança entre um *gênio* criador e um período criativo:

Jacob Burckhardt, conhecido historicista – da escola tradicional –, em sua obra prima, *A Civilização Renascentista da Itália* (1860), faz uma única referência a Shakespeare, no entanto a alusão causa enorme impacto na Renascença italiana e nos senhores feudais espanhóis. Que o momento histórico era extremamente propício é indiscutível, mas as condições aplicavam-se, igualmente, a dezenas de dramaturgos da geração de Shakespeare. O ponto central do argumento de Burckhardt é que “mente [como a de Shakespeare] é a mais rara dádiva dos céus”. Em Basel, juntamente com o colega mais jovem, Friedrich Nietzsche, Jacob Burckhardt faz reviver para nós o antigo sentido grego do termo ‘agonista’, a visão da literatura como contenda permanente. Embora tenha iniciado a carreira, primeiro assimilando Marlowe e, mais tarde, livrando-se dele, Shakespeare adquire tamanha força individual ao criar Falstaff, Hamlet, que é difícil estabelecer comparações entre ele e qualquer outro dramaturgo. (BLOOM, 1987, p. 867)

A afirmação acima, embora elogie Shakespeare com indisfarçável tom de bardolatria<sup>6</sup>, tem a vantagem de lembrar de que o fundo histórico não pode deixar de ser levado em conta. Esses novos princípios que inauguraram os tempos modernos na Europa irão fornecer substâncias inéditas para a autoafirmação de uma nova dramaturgia, a qual foi desenvolvida numa

---

<sup>6</sup> O termo “bardolatro” nos remete imediatamente ao crítico Harold Bloom, que orienta sua crítica inflamado por sua confessável paixão pelo bardo William Shakespeare.

interação com aquelas formas que a precederam, pois esse teatro assimilava muito a dramaturgia anterior. Referindo-se ao contexto mais específico da dramaturgia shakespeariana, dir-se-á que:

Na verdadeira dramaturgia elisabetana, a vitalidade e ação do teatro popular medieval juntaram-se à forma em cinco atos da dramaturgia romana, à preocupação com a criação de protagonistas marcantes, à busca da qualidade literária no diálogo, com o progressivo aparecimento de falas idiossincráticas, expressivas da natureza e da posição das personagens (HELIODORA, 2006, p. 23).

O teatro elisabetano é incontestemente uma herança notável do Renascimento, apesar da ruptura com o teatro medieval não ter sido absolutamente radical, pois não abandonou muitos de seus elementos, ao contrário, *imitou* influências alheias, fosse porque outros modelos dramáticos despertaram interesse, fosse porque serviu-se de um modelo do qual desejaram os autores se apropriar para superar. Por ora, basta a afirmação de que a *Imitação* do teatro renascentista é já um eco daquilo que depois retomaremos insistentemente em nossa pesquisa para formular a ideia de que o próprio teatro não tem origem autônoma. Parece-nos, antes, um desejo de ser “o outro romano”, por exemplo. A isso, basta lembrarmos de que a maior influência do teatro elisabetano se deu com as tragédias e comédias romanas produzidas pelos latinos Sêneca, Plauto e Terêncio, que foram modelos sem os quais o teatro elisabetano não poderia “ser”. No que diz respeito às tragédias: “Os esforços neste sentido foram inspirados pelos modelos antigos, especialmente Sêneca, e difundidos pelos imitadores humanistas do drama antigo na Itália, na França e na própria Inglaterra” (AUERBACH, 2001, p. 278).

O crítico Erich Aurbeach também lembra como uma das características do alvorecer desse teatro renascentista justamente uma consciência que no homem se ampliava enormemente, e que teria sido, para o crítico, parcialmente ignorada pelo teatro medieval:

Já mencionamos uma das causas, ou, pelo menos, pressupostos desta representação do destino humano de alcance mais amplo: o teatro elisabetano oferece um mundo humano muito mais variado do que o teatro antigo; à sua disposição estão todos os países e tempos e também todas as combinações da fantasia; há temas da história

nacional e da história romana, da pré-história fabulosa, de novelas e contos de fadas; os cenários são a Inglaterra, a Escócia, a França, a Dinamarca, a Itália, a Espanha, as ilhas do Mediterrâneo, o Oriente, a Grécia antiga, a Roma antiga e o antigo Egito. O apelo exótico que o estrangeiro – por exemplo, Veneza ou Verona para um público inglês de 1600 – podia oferecer é um elemento que, se não totalmente, é <sup>7</sup>quase totalmente desconhecido do teatro antigo uma figura como a de Shylock coloca, pela sua mera existência, uma série de problemas que ficaria fora de sua esfera. Aqui deve ser assinalado o fato de que o século XVI já possui, em grande medida, uma consciência da perspectiva histórica. O teatro antigo tinha pouco motivo para desenvolver essa consciência, porque o círculo dos seus objetos era demasiado limitado e porque o antigo não considerava nenhuma forma de vida e cultura, a não ser a própria, de igual valor ou como digna de consideração artística (2011, p. 285).

E muitas das características desse mesmo teatro renascentista estão representadas na obra do poeta e dramaturgo William Shakespeare, que conseguiu descobrir camadas até então insuspeitas de humanidade, fosse falando de poder ou de amor, fosse tratando do problema do mal ou da Inveja. Adotando uma perspectiva que nos permite desde já nos aproximarmos das teorias de Girard, podemos dizer que Shakespeare se destaca como dramaturgo, sobretudo ao revelar que os homens, a partir do drama de suas personagens, desejam sempre obsessivamente e:

À medida que o desejo se torna mais metafísico, o sujeito vai crescendo em ressentimento contra o *Outro* e contra si mesmo, por ver que seu desejo nunca se satisfaz e perceber que seu modelo de imitação se transforma em seu próprio rival (ANDRADE, 2011, p.104).

Girard chama o Teatro de William Shakespeare de “O teatro da Inveja”, título do livro que se propõe a estudar Shakespeare tendo a sua teoria como ponto de partida. A lógica de Girard é que se:

A rivalidade gera a imitação, a imitação gera a rivalidade: essa dupla paradoxal constitui a base de toda a teoria da cultura humana que René Girard elaborou pacientemente durante meio século [...] Bem entendido,

---

<sup>7</sup> Vale mencionarmos que William Shakespeare explorou todas essas possibilidades, usando-as de alguma maneira como fonte, sejam os temas nacionais (*Ricardo II*, *Henrique I, II, III* etc), a história romana (*Júlio Cesar*), pré-história fabulosa (*Rei Lear*), e contos de fadas (*Címbelino*); as peças em que os cenários são a Inglaterra (*Ricardo III*), a Escócia (*Macbeth*), a França (*Henrique V*), a Dinamarca (*Hamlet*), a Itália (*Conto de Inverno*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*), as ilhas do Mediterrâneo, o Oriente e antigo Egito (*Antônio e Cleópatra*), a Grécia antiga (*Sonhos de uma Noite de Verão*, *Timão de Antenas*, *Os dois nobres parentes*) e a Roma antiga (*Tito Andrômico*, *Coriolano*).

Girard aborda as questões de forma muito mais séria do que as disputas do *playground*. Ele se baseia na crítica literária e na psicanálise, na antropologia, na religião comparada e na filosofia; ele repensa Dostoiévsky; Proust, Freud e a Bíblia, sem esquecer a tragédia grega e a mitologia primitiva. A extensão de suas pesquisas é impressionante. E, no entanto, aonde quer que ele olhe, ele detecta sempre a mesma estrutura de imitação e de rivalidade” (ANSPACH, 2012, p. 31)

Ora, em Shakespeare, para o crítico, não é diferente. E esse teatro do “Ressentimento”, tendo em vista o cenário elisabetano, configura-se, segundo Girard, uma excepcional novidade, e, se lembrarmos dos autores que formam a constelação elisabetana, nenhum vai aprofundar o tema do ressentimento e da inveja tal qual Shakespeare o fez. Entre esses autores, mencionamos aqui Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Ben Johnson e Lyly. Se por um lado isso nos mostra que Shakespeare não brilhou como uma estrela solitária, também nos convida a refletir sobre que excepcionalidade contém em sua produção para fazer com que seu nome tivesse relevo em relação a todos esses outros autores, sendo sublinhado pela crítica como o dramaturgo mais importante do período.

Na qualidade de autor elisabetano, o bardo inglês costurava sua obra se apropriando de textos e argumentos preexistentes. Lembremos de que:

Shakespeare foi o autor da literatura ocidental que mais se beneficiou do alheio! Segundo os eruditos, das 37 peças que compõem o *First Folio*, de 1623, nada menos do que 33 resultam da combinação de fontes diversas, de *invenções*, e não de intrigas *criadas* pelo dramaturgo. Só quatro textos possuem uma trama inteiramente imaginada por Shakespeare, e, inclusive, nesses casos ele recorreu a sugestões variadas para cenas específicas e diálogos dos personagens (ROCHA, 2017, p. 139)

Sendo assim, vale uma reflexão: Que habilidade Shakespeare possuía e/ou revelava que o fazia sobressair-se em relação a outros autores da mesma época? Qual seria essa relevância que levou o historicista Jacob Burckhardt a destaca-lo dos demais? Quando lembramos dos autores do período, relativamente pouco conhecidos atualmente – traduções são inexistentes de



muitas obras desses autores em língua portuguesa até o presente momento<sup>8</sup> -, isso também coloca em relevo a figura de William Shakespeare.

Mas, ao contrário do que pretende um Harold Bloom, trata-se aqui não de enfatizar o culto a Shakespeare, mas de reexaminar sua obra sob a ótica de René Girard, que via no dramaturgo um expoente de sua teoria. Ou seja, o pensamento de Girard se guia considerando que William Shakespeare põe a descoberto que nosso desejo não é absolutamente um fenômeno autônomo.

Na qualidade de autor humanista, Shakespeare certamente estabelece uma relação de complexidade dialética com o seu momento. É possível, no entanto, reler criticamente o próprio período histórico em que Shakespeare desenvolve a sua dramaturgia. Se o Humanismo celebra o indivíduo como soberano de seu potencial, a perspectiva do crítico literário e filósofo René Girard modifica esse ponto de vista a partir do qual que a tradição tem compreendido o Humanismo, já que o humano, para Girard, tem menos autonomia afetiva do próprio desejo do que possamos supor.

Pensar o problema do Humanismo à luz de Girard, confrontando sua teoria com a dramaturgia shakespeariana, possibilita-nos inverter muitas das considerações a partir das quais a crítica vem tratando esse período, assim como a obra do dramaturgo. Ora, se *possuídos* pelo mal ontológico do desejo “todos se imitarão mutuamente e todos terão os mesmos objetos de desejo” (Andrade, 2011, p. 70), ora, o Humanismo<sup>9</sup> não faz mais que camuflar uma *verdade* intrínseca à condição do homem.

---

<sup>8</sup> É o caso, por exemplo, de Ben Jonhson, Lylle e Robert Greene.

<sup>9</sup> O humanismo renascentista pretendia ampliar as possibilidades no próprio homem livre de “certos preconceitos medievais”. Esse agora estava encerrado em sua própria condição, desprovido de deuses, bastando a si mesmo, o que parece uma conquista do Renascimento, pois “o Renascimento, comparado à Idade Média, representa uma fase de passagem da visão teocêntrica para a visão antropocêntrica da idade moderna. A partir do século 14, vê-se lenta modificação rumo a uma visão cada vez mais antropocêntrica, colocando-se o homem como centro de tudo [...] O indivíduo é a conquista do Renascimento. Aparece pela primeira vez o problema da solidão; quando o homem se destaca do resto, quando se liberta, vai sentindo uma solidão cada vez maior e surge o problema da comunicação” (ROSENFELD, 2009, pp. 157-159). Ocorre que Girard confronta, a rigor, essa concepção do homem sujeito somente a sua própria vontade e desejo. Quando o crítico afirma que “ser é algo fornecido pelos outros” (2010, p. 285), estabelece outra categoria para entendimento do homem. René Girard compartilha com William Shakespeare, autor renascentista, a mesma visão pouco otimista do homem “e, no entanto, para mim, o que é esta quintessência do pó?” (Hamlet, Ato II, Cena II). A crise do humanismo, como sugere a visão pessimista de Hamlet em sua elegia irônica ao homem, bate de frente com o otimismo humanista. Girard não discute nem o que foi o

Na concepção de Girard, que não se reduz a nenhum século específico, mas ao fenômeno teatral de modo amplo, como uma experiência de caráter de simpatia humana, é atribuído ao teatro um processo mais profundamente dialético:

O grande teatro é necessariamente um jogo de diferenciação e indiferenciação. Os personagens não manterão o interesse da plateia se a plateia não puder simpatizar com eles, ou negar-lhes essa simpatia. Em outras palavras, eles têm de ser altamente diferenciados, mas todo esquema de diferenciação é sincrônico e estático. Para ser boa, uma peça tem de ser dinâmica. A dinâmica do teatro é a dinâmica do conflito humano, a reciprocidade da retribuição e da vingança; quanto mais intenso é o processo, mais simetria tende a haver, mais tudo tende a se tornar igual dos dois lados do antagonismo.

Para ser boa, uma peça tem de ser o mais recíproca e indiferenciada possível, mas também tem de ser altamente diferenciada, ou os espectadores não se interessarão pelo resultado do conflito. Essas duas exigências são incompatíveis, mas um dramaturgo que não consiga satisfazer ambas simultaneamente não é um grande dramaturgo; ou ele produzirá peças diferenciadas demais [...]. (GIRARD, 2010, p. 470)

De acordo com o crítico, o teatro deve ter em vista esta dinâmica de atração e negação pelo público, como se a plateia precisasse então ter aquele personagem como um modelo de empatia. A eficiência dramática seria justamente resultante da capacidade do dramaturgo de dominar esses imperativos do drama. E, para Girard, no contexto do teatro elisabetano, “o gênio de Shakespeare é conseguir fazer essas coisas” (2010: 472), posto que sua dramaturgia satisfaz os dois tipos de comportamentos requisitados pela plateia. Todavia, Girard compreende Shakespeare menos como um ficcionista do que como uma espécie de “teórico poético” do desejo mimético.

Girard observa que Shakespeare, da mesma forma que outros romancistas, foi capaz de descortinar a dinâmica do desejo, ou seja, “a verdade romanesca”, embora, em relação a Shakespeare, Girard prefira usar o termo “inveja”. Essa intuição girardiana nos leva à seguinte reflexão:

---

humanismo e nem o Renascimento, mas, ao se ater à dramaturgia shakespeariana, possibilita que nos voltemos para aquela época com um olhar mais crítico.

A teoria mimética ganhou corpo quando Girard enunciou a pergunta-chave: Como é possível que tal mecanismo esteja presente em obras tão diversas como *Dom Quixote* e *Em busca do tempo perdido*? [...] Retornaremos à questão girardiana: Como é possível que tal mecanismo tenha atravessado a modernidade ocidental como uma sombra, sem a qual o contorno dos grandes romances empalidece e deixa de revelar as vocações propriamente antropológicas? [...]

A resposta de René Girard abriu as portas para o futuro desenvolvimento de uma teoria: O desejo humano é fruto da presença de um mediador, vale dizer, o desejo é sempre mimético. Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo do nosso desejo é determinado menos por nós mesmo do que pelas redes tramadas pelas mediações nas quais nos envolvemos. Eis o pecado original do mimetismo (ROCHA, 2009, pp. 17-18).

William Shakespeare, na ótica de Girard, faz parte da plêiade daqueles “romancistas” que não ocultaram, mas tiraram o véu de uma verdade presente na natureza do desejo. Embora tivesse escolhido o drama como forma de expressão para falar do desejo - ao contrário dos outros escritores estudados por Girard, que optaram pelo romance -, possui Shakespeare, no entanto, o mesmo componente daqueles autores que não endossaram a “*mentira romântica*”:

Os romancistas que ocultam, conscientes ou inconscientemente, a presença fundamental do mediador colaboram para a *mentira romântica*, segundo a qual os sujeitos se relacionam espontânea e diretamente. Por seu turno, os escritores que tematizam a *necessária presença do mediador* permitem que se vislumbre a *verdade romanesca*, segundo a qual os sujeitos desejam através da *imitação dos modelos*, embora muitas vezes, ou mesmo quase sempre, ignorem o mecanismo que ainda assim guia seus passos.

A dramaturgia shakespeariana se destacaria de seu contexto e da produção de seus contemporâneos, justamente por ser reveladora da dinâmica do desejo, na perspectiva do crítico. E, embora contaminada pela rica e complexa avalanche de ideias que marcaram aquele período, somente ele teve a devida relevância para Girard, por ter sido o dramaturgo que, exclusivamente que revelou a origem do conflito humano; a inveja.

Vale lembrar que Shakespeare soube reunir a tradição inglesa do teatro medieval à valorização do homem renascentista, que abandonava de uma vez uma visão hierarquizada das coisas e do mundo em relação ao divino e se lançava no abismo interior~. Segundo Rosenfeld:

Não houve propriamente tragédia no teatro medieval, já que era um mundo bem organizado, segundo o plano divino. Não poderiam surgir conflitos insolúveis. Era uma visão demasiadamente explicada ou, quando difícil de entender, considerada insondável para nossa pequena mente, mas inteligível no plano divino. Tudo se coadunava com a ordem completa do universo, e o mal existia para realçar o bem. Havia uma perda do peso do mal dos gregos – o quê se vê depois em Shakespeare. Até a queda no inferno encontrava justificativa e explicação. E mesmo Jesus não é uma figura trágica: um deus não é trágico como figura. [...] No Renascimento, com valores novos entrecrocando-se com o medievalismo, houve Shakespeare (ROSENFELD, 2009, p. 149).

William Shakespeare é também fruto desse caldeirão de valores (o mundo medieval e o despontar do pensamento humanista) que se misturavam. A sua obra reflete justamente esse hibridismo de fontes e de estilos. O que não deixa de ser surpreendente é que, embora faça uso dos mesmos elementos que todos usaram no teatro elisabetano, ele soube trazer à luz a centralidade do desejo:

Toda uma série de elementos de misturas de estilos é mencionada ou insinuada [...] o elemento da criaturalidade corpórea, o dos objetos baixos e cotidianos, e o da mistura de classes entre pessoas de posição alta e baixa; também é marcada na expressão a mistura de formas idiomáticas altas e baixas, e mesmo uma das senhas clássicas do estilo baixo, *humble*, é pronunciada. Tudo isto aparece copiosamente na obra trágica de Shakespeare. Os exemplos da pintura do corpóreo-cultural são numerosos: Hamlet é gordo e perde o fôlego (segundo outra leitura, não é gordo, mas ardente); Cesar desmaia por causa do fedor do povo que lhe rende uma homenagem; Cássio, em *Otelo*, está bêbado; fome e sede, frio e calor atacam também as personagens trágicas; elas sofrem as inclemências do tempo e da doença; a loucura é representada, no caso de Ofélia, com uma psicologia tão realista que resulta numa imagem estilística totalmente diferente, por exemplo, do *Hercules* de Eurípides; e a morte, que também pode ser representada de forma puramente sublime, adquire aqui muito frequentemente (esqueletos, fedor de putrefação) o seu aspecto medievo-caricatural.[...]

Muito mais importante do que isso tudo é a mistura das personagens, e a mistura, relacionada com isto, entre o trágico e o cômico (AUERBACH, 2011, p. 279).

Acrescentaríamos, além dessa urgência do corpo, o mal ontológico do qual os personagens shakespearianos, independentemente da classe social, está isento: o fenômeno da inveja, tão mais urgente e inevitável nos heróis e seus rivais, fazendo com que o maniqueísmo medieval e a severa separação

entre o sublime e o baixo sejam, de uma vez por todas, contaminada e invertida.

Após esses 400 anos de morte de William Shakespeare, qualquer estudioso de sua dramaturgia ainda estará distante de esgotar as possibilidades hermenêuticas em relação a sua obra. É sempre um desafio encerrar a temática da obra shakespeariana num único aspecto, seja a questão do poder, do mal ou do próprio teatro ou, ainda, compreender sua obra a partir de um processo de rivalidades causadas pelas imitações. O crítico Harold Bloom menciona que

Em Shakespeare, há sempre um resíduo, algo não explorado, por mais extraordinária que seja a performance, mais perspicaz que seja a análise crítica, mais exaustiva a exegese acadêmica, seja no estilo antigo ou modernoso. Explicar o texto shakespeariano é exercício sem fim; qualquer pessoa ficará exaurida, muito antes que os conteúdos das peças se esgotem (2001, p. 866).

É precisamente de um material até então não explorado pela crítica que René Girard se apropria para erguer sua teoria, demonstrando o quanto William Shakespeare reforça e ilumina sua intuição sobre a dimensão mimética do desejo, que se desvela na dramaturgia do poeta inglês.

Nesta perspectiva, a opção pelo estudo da obra *Antônio e Cleópatra*<sup>10</sup> obedece a duas causas: observa tanto o desejo mimético na dinâmica das relações entre as personagens, quanto a cosmovisão contida na peça, motivo insistente na obra de Shakespeare, para quem “*a vida é um palco*”. Suas personagens, conscientes desse aspecto teatral da vida, atuariam e inaugurariam um metateatro.

A Cleópatra de William Shakespeare sempre foi apreciada pela crítica a partir da visão do humano tal qual observava Pico Della Mirandola: “O homem de Pico se converte em soberano de si mesmo, distanciando-se, por isso, de

---

<sup>10</sup> Embora tenhamos optado por traduções de *Antônio e Cleópatra* em vernáculo para ilustrar nossas discussões, não elegemos nenhuma especificamente. Nosso estudo consultou e fez uso das seguintes traduções: Da crítica Bárbara Heliodora, a do professor José Roberto O’Shea -, do tradutor Carlos Alberto Nunes e, também, do mais recente tradutor desta tragédia em língua lusitana, o Professor Rui Carvalho Homem. Nosso critério obedece a uma lógica mais arbitrária. Evitamos, assim, aprofundar essas discussões, já que o que está em jogo aqui é a hermenêutica do texto, e confiamos nas traduções aqui mencionadas.

doutrinas medievais, pois a liberdade por ele adquirida lhe daria mobilidade por toda hierarquia cósmica” (PINTO, 207, p. 27).

Tendo em vista tal perspectiva, decidimos aplicar à obra *Antônio e Cleópatra* a teoria mimética de René Girard formulada em “*Shakespeare: Teatro da Inveja*” (2010). A partir dela, esboçaremos um panorama dessa peça shakespeariana, reconhecendo na trama dos referidos amantes os esquemas teóricos girardianos, isto é, a possibilidade da intensa paixão de ambos ser contaminada por um insuspeito componente mimético, qual seja, a inveja, justificando “a busca obsessiva do Outro” (2011, p. 57). Assim, ora Antônio, ora Cleópatra se imitam, pois, segundo Girard, “quanto mais próximos estiverem, mais oportunidade eles têm de imitar o desejo do Outro” (*Ibidem*, p. 56).

A esse aspecto era flagrante que o Rei James I tinha como objeto de admiração Roma, de modo que invejar aquela cultura teria sido um componente que, para o bardo não teria passado despercebido – lembremos que a rainha Cleópatra era desejada e tornada modelo mimético pelos romanos. Sendo, assim, a construção dramática de *Antônio e Cleópatra* deve ter levado em conta a própria teoria do desejo<sup>11</sup> na recepção da própria obra.

[...] Será de ter em conta que a representação da Roma Antiga na cultura da Inglaterra do tempo de Shakespeare é quase invariavelmente admirativa e mesmo de emulação, tanto mais quanto uma das vaidades do rei James I consiste justamente em se fazer exaltar como um novo Augusto (HOMEM, 2011, 24).

Consideramos que essa estratégia teórica pode embasar uma análise original da peça *Antônio e Cleópatra*, uma vez que não há registro de seu uso como objeto de investigação por parte do crítico e pensador francês. Note-se que em o *Teatro da Inveja*, Rene Girard dedica capítulos abordando várias obras de William Shakespeare, como *Os dois Cavalheiros de Verona*, *Sonhos de uma Noite de Verão*, *Como Gostais*, *Noite de Reis*, *Tróilo e Cressida*, *Júlio Cezar*, *Hamlet*, *O Mercador de Veneza*, *Rei Lear*, *Timão de Atenas*, *Ricardo III*,

---

<sup>11</sup> Em nenhum momento Shakespeare fala de alguma teoria do desejo. É, portanto, um anacronismo nosso atribuir-lhe a intenção de um fenômeno com uma expressão que os estudiosos de Girard, e não próximo, encontraram para formular uma teoria. O que era desejo mimético, reformulado como teoria do desejo, será tão somente para Shakespeare *Inveja*.

*Otelo*, *A Tempestade* e *Conto de Inverno*. Ainda, contempla em sua análise os poemas *O Estupro de Lucrecia* e *Vênus e Adônis*, além de aqui e acolá se referir a uma outra obra de Shakespeare, como *Rei Lear*, *Coriolano* e alguns sonetos. Não deixa de ser surpreendente que o crítico tenha quase que completamente ignorado *Antônio* e *Cleópatra*; sendo que a peça, consideramos, traz vários elementos que são oferecidos enquanto material mimético para ilustrar a sua teoria.

Ao deixar de fazê-lo, Girard inevitavelmente possibilita que levantemos mais hipóteses sobre a estrutura do drama *Antônio e Cleópatra*.

Sem perder de vista a dramaturgia de Shakespeare, René Girard lembra que:

A rivalidade mimética nunca apareceu nos esquemas conceituais de filósofos, psicólogos, sociólogos, psicanalistas e nem de polemólogos (os especialistas em conflitos e guerras). E todos os teóricos da imitação, desde Platão e Aristóteles a Gabriel Tarde, todos os estudiosos experimentais modernos de comportamento imitativo deixaram passar o paradoxo essencial, mas transparente da mimese conflituosa. (GIRARD, 2010, p. 69)

Em *Shakespeare: Teatro da Inveja*, a fonte deliberada da obra do poeta é o desejo mimético, e não o próprio teatro, como propunha Northrop Frye<sup>12</sup>, de modo que todo o conflito dramático em seus enredos possui, como base, segundo René Girard a própria inveja:

Quanto a Shakespeare, ele logo percebeu que balançar o desejo mimético como uma bandeira vermelha na frente do público não era o caminho certo para o sucesso[...] Rapidamente Shakespeare tornou-se sofisticado, insidioso e complexo em seu manejo do desejo, mas permaneceu insistentemente até obsessivamente mimético. Shakespeare pode ser tão explícito quanto alguns de nós em relação ao desejo mimético, possuindo um vocabulário próprio para ele, próximo o suficiente do nosso para ser reconhecido de imediato. Ele fala em “desejo sugerido”, “sugestão”, “desejo ciumento”, “desejo emulador” etc. Mas o termo essencial é “inveja”, sozinho ou combinado, como em “desejo invejoso” ou “emulação invejosa”. (GIRARD, 2010, p. 43)

Para melhor elucidar o que pretendia Rene Girard com sua teoria do

---

<sup>12</sup> O crítico Northrop Fry afirma, indistintamente, que: “Em todas as peças que Shakespeare escreveu, o herói ou o personagem central é o próprio teatro” (2001, p. 16).

desejo mimético, recorreremos aqui a um outro livro, qual seja, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, anterior ao referido *Teatro de Inveja*, em que o crítico já desenvolve nos romances aquilo que mais tarde aparece como uma “certeza” no teatro shakespeariano. O professor João Cezar de Castro Rocha resume bem o mecanismo girardiano ao afirmar que:

Num processo muito esquemático, recordemos a derivação apropriada do comportamento mimético: ao imitar meu modelo, terminarei por desejar os objetos que ele possui e farei o possível para deles me assenhorar. [...] O desejo mimético é contagioso e pode agravar-se envolvido no curto-circuito da rivalidade mimética. Se nenhuma forma de controle da dimensão apropriativa da *mimesis* for desenvolvida, a própria formação social pode vir a desintegrar-se em meio a um conflito generalizado (2009, p. 21).

Como Girard não se dedica a objetivar esses elementos em *Antônio e Cleópatra*, embora não ignore absolutamente o teatro shakespeariano, as associações são intuições nossas. Na perspectiva de Girard, a inveja, “palavra favorita de Shakespeare para o desejo mimético” (GIRARD, 2010, p. 76), é presença mesma da natureza temática de toda dramaturgia de Shakespeare. A motivação do conflito dramático – a rigor, a *representação* do amor - é o próprio desejo mimético.

Para Girard, Shakespeare “redescobre” a natureza do conflito desencadeado pela *mimesis*. Mas o dramaturgo usa uma sofisticada estratégia de ora camuflar, ora nos fazer conhecer essa necessidade humana de desejar o quê o Outro deseja: essa aspiração ontológica de ser o Outro. O pensamento girardiano parte do seguinte princípio:

“Pode ser que o modelo nunca se interesse pelo objeto do desejo em disputa com aquele que o imitou. Mas basta que veja que esse objeto também é desejado pelo Outro para nascer nele o interesse. Ninguém está isento do mal ontológico. Todos desejam algum sentido de ‘ser’; qualquer oportunidade será aproveitada para desejar o mesmo que os demais e, assim, aspirar a preencher esse vazio ontológico que tanto os açoita” (Andrade, 2011, p. 70).

Na visão do filósofo, esse desejo é causa e obstáculo do teatro shakespeariano. E não parece muito difícil aplicar sua teoria à peça *Antônio e Cleópatra* - curiosamente Girard não o faz, e sim reconhece antes uma rivalidade causada por essa mesma inveja em Antônio e César, mas não



raciocina que o desejo mimético pode se encontrar também na matriz da relação do célebre casal de amantes<sup>13</sup>.

Do nosso lado, enfrentamos o problema da análise do crítico do desejo na poética de um dramaturgo consagrado por sua habilidade de enfatizar as diversas matizes da condição humana.<sup>14</sup>

O papel dessa investigação é refletir sobre a possibilidade de entender o fenômeno mimético como uma experiência variável, posto que “uma das principais fontes literárias de Girard é Shakespeare, cujos personagens dificilmente podem ser classificados como “exagerados”, “desequilibrados” e, portanto, incapazes de corporificar a mais ampla extensão do desejo humano” (GOLSAN, 2014, p. 162).

Esta pesquisa se divide em três capítulos. No primeiro, abordamos o problema no tocante ao desejo mimético, apontando o diálogo da questão da teatralidade e inveja. No capítulo II, faremos a aproximação entre ódio e eros e

---

<sup>13</sup> Não é de toda verdade que o estudioso francês não justificou a ausência da peça a qual investigamos do *corpus* de sua investigação. Para Girard, que reconhece muito material mimético no conjunto das peças shakespearianas, excluir *Antônio e Cleópatra* não foi uma tarefa fácil. E, nas palavras do próprio autor: “Outro problema foi a escolha de peças e cenas específicas que melhor ilustrassem minha discussão. Isso é um *embarras de richesses*. Seleccionei não os textos mais ricos, mas aqueles que mais francamente atendiam ao meu objetivo. Via de regra, consistem na primeira dramatização das configurações miméticas que ilustram. Esse modo de seleção explica por que as peças sobre as quais digo pouco ou nada frequentemente estão no fim do período em que o autor cultivou o gênero particular a que pertencem - por exemplo, dentre as comédias, *Medida por Medida* e *Bem está o quê bem acaba*; dentre as tragédias, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra*. [...] Admito que este estudo não tem equilíbrio. São discutidas tantas peças que, ao fim, faltam apenas umas poucas; sua ausência parece injustificável. Não as excluí deliberadamente por razões teóricas ou estéticas. *Romeu e Julieta*, peça “romântica”, está repleta de sátiras miméticas, mas meu ensaio sobre essa peça ficou comprido demais para um livro pesado, por isso decido omiti-la integralmente (2010, p. 49).

<sup>14</sup> Na verdade, o *status* de autor consagrado nunca foi unânime, mas, antes de lembrarmos como os classicistas franceses se escandalizaram e rejeitaram Shakespeare, vale lembrar o “desprezo” de um Bernard Shaw ao dramaturgo elisabetano. Tendo em vista a teoria girardiana, poderíamos dizer que Shaw era tomado pelo fenômeno da inveja, numa inquietação de ser um Shakespeare, se nos permite dizer aqui. De toda maneira, Shaw esteve em posição contrária àqueles que apreciaram o bardo com a devoção de um cânone incontestável do Ocidente. Jorge Luiz Borges lembra bem a posição do autor vitoriano, que nos parece um pouco ambígua nessa relação de admiração e rejeição, já que, para Bernard Shaw, apesar de Shakespeare o parecer inevitável: “Agora vejamos a opinião contrária, que é a opinião de Bernard Shaw. Bernard Shaw, em algum dos seus longos e agudos prólogos, diz que recebeu uma herança apostólica de autor dramático, que essa herança lhe vem dos trágicos gregos, de Ésquilo, Sófocles, de Eurípides, e depois passa por Shakespeare, por Marlowe. Diz que, na realidade, ele não é melhor do que Shakespeare. Ainda, que se tivesse vivido no século de Shakespeare não teria escrito obras melhores do que *Hamlet* ou *Macbeth* e que agora pode fazê-lo, porque Shakespeare o chateia e porquanto leu autores melhores do que Shakespeare” (2002, pp. 144-145).

as consequências do desejo mimético, e a partir disso, a relação entre a eleição de um bode expiatório como objeto de atração e repulsa, mas sobretudo como uma expiação do fenômeno inveja. Na terceira parte de nosso estudo analisaremos em que medida fenômenos aparentemente díspares se aproximam, como ciúme e inveja, e de que modo a linguagem do desejo mimético ativa a natureza conflituosa do desejo. Esperamos, ao final do estudo, de algum modo ter contribuído para o aprofundamento dos estudos de *Antônio e Cleópatra*, seja à luz das teorias girardianas, seja em relação a possibilidades de ampliar os horizontes de leitores e investigadores da peça shakespeariana.

## CAPÍTULO I - ANTÔNIO E CLEÓPATRA: CÉLEBRES ATORES E NOTÁVEIS INVEJOSOS

*“Apenas a miséria é sem inveja”*  
(Boccaccio)

Figura 1 - Antoine et Cleopatre”, de Agostine Carracci (1557-1602)



Fonte: Salvador (2011).

Nota: Na imagem acima, o artista valoriza como o nosso imaginário consagrou os amantes: A intensidade erótica da paixão entre o general romano e a rainha egípcia.

Comentar o teatro de Shakespeare é adentrar em terreno bastante movediço, pois cada crítico pode tirar dali algum *leitmotiv* em sua dramaturgia. Optamos, então, por compreender o fenômeno Shakespeare à luz da teoria girardiana sobre o desejo mimético. Fazer coincidir a teoria do desejo mimético com a cosmovisão de que a vida é um teatro em que os homens atuam e representam como no palco será o desafio que empreenderemos aqui. Tentaremos responder a pergunta em que medida somos atores desejando o papel alheio, fazendo dos outros protagonistas, os quais invejamos.

Uma reflexão comum presente em boa parte de sua dramaturgia é uma cosmovisão estética de que a vida é tão irreal como o próprio sonho e, tal qual o teatro, fabricada pela imaginação -as personagens de Shakespeare insistem com bastante frequência a esse respeito.

Embora seja um risco reduzir a obra de William Shakespeare a uma única temática, a cosmovisão de que os homens se constroem como atores de si mesmos, tal qual o próprio teatro é uma ideia presente a obra shakespeariana e os versos de Próspero, no ato IV, cena I, em *A tempestade*, parecem-nos emblemático e constante pensamento:

Nossa festa acabou. Nossos atores,  
Que eu avisei não serem mais que espíritos,  
Derreteram-se em ar, em puro ar;  
E como a trama vã dessa visão,  
As torres e os palácios encantados,  
Templos solenes, como o globo inteiro,  
Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir  
Sem deixar rastros. **Nós somos do estofado  
De que se fazem os sonhos; e esta vida  
Encerra-se num sono.** (SHAKESPEARE, 2009, p. 1573, *grifo nosso*)

Nessa passagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare, está um motivo estruturante na obra do dramaturgo, pois se “somos feitos da mesma matéria de que se fazem os sonhos”, a vida seria, tão somente, uma paródia do próprio teatro.

Essa ideia era uma maneira de interpretar a realidade a partir da ficção, muito presente numa fase tardia do Renascimento. Lembremo-nos de Calderón de la Barca, que, assim como Shakespeare, vincula o teatro ao sonho e a vida a uma experiência onírica:

O sonho é, no repertório de lugares do século XVII, comparável ao teatro, o quê também foi tema na obra de Calderón, em *El gran teatro del mundo*. O teatro, como o sonho, encena imagens fictícias, porque fingidas pela fantasia, e remete a alma a imagens da vida e da vigília. [...] O teatro era também encenação fingida de ações imaginadas que apareciam para o público relacionadas ao mundo vivido, como necessidade e verossimilhança. Mais importante, tanto o sonho, como o teatro, usados como *exemplum*, deveriam alertar os seus homens acerca dos enganos do mundo vivido, pois, ao fim, também ele não é senão uma profusão de imagens sem sentido e fingidas. Ao cerrarem-se as cortinas da vida fingida em cena ou abrirem-se os

olhos da pequena morte, figura do sono, nada resta, exceto as impressões e devaneios (LIMA, 2010, p. 15).<sup>15</sup>

Partindo da observação de que, se sonho e teatro são feitos da mesma substância, como consequência dessa equação, ao menos no teatro shakespeariano, encontraríamos a possibilidade de ser a própria imagem humana uma autocriação. A estrutura paradoxal aqui seria se relacionássemos o metateatro shakespeariano com a habilidade dos personagens de imitarem uns aos outros, tendo o ódio ou a paixão como resultado inevitável. Afinal, qual relação existiria entre a *imitação*, como característica imanente ao próprio teatro, enquanto arte criadora, e inclinação dos homens a imitarem os gestos, atitudes e desejos daqueles que estão em sua volta?

Na própria teoria mimética de René Girard, em que a centralidade da obra de Shakespeare, segundo o crítico, é o tema da inveja, temos que: “o mimetismo é o antissistema por excelência na medida em que a própria realidade impõe novas formas de questionamentos” (1991, p. 41. *In*: Hugo Assman (org)). Esse argumento nos permite maior liberdade para acrescentar outros referentes para o fenômeno mimético. Podemos reformular a teoria girardiana de que o teatro de Shakespeare é o teatro da Inveja, acrescentando o próprio teatro como consequência das rivalidades e tensões eróticas geradas pelo mimetismo.

O humanista Pico della Mirandola comenta sobre o pensamento plástico do homem em *O Discurso sobre a dignidade do homem*, reconhecendo no humano a capacidade de moldar-se ao seu bel prazer, o que nos parece ser a tônica de uma época. Segundo as palavras do humanista, “Não te fizemos nem celeste nem terreno, nem mortal ou imortal, de modo que assim, tu por ti mesmo sejas o escultor da própria imagem (...) e possas retratar a forma que gostarias de ostentar” (*apud* PINTO, 2015, p. 26).

---

<sup>15</sup> Em *A vida é sonho*, de Calderón, deparamo-nos com a importância dessa mesma cosmovisão, pois “Se a vida era sonho e o mundo era um teatro, era preciso saber agir e atuar nele, pois, das obras e escolhas, dependia o desenrolar da trama e o final feliz” (LIMA, 2009, p. 29). Shakespeare não somente reforçaria este argumento, como o individualizaria - ao menos é uma hipótese que nos esforçaremos para demonstrar.

No reino das ideias, Pico della Mirandola enfatiza a liberdade da consciência naquela inovadora concepção de homem: Esculpir e recriar sua realidade – ao menos aparente.<sup>16</sup>

Podemos compreender os personagens shakespearianos como escultores da própria imagem - o que de algum modo é uma ideia presente em Pico della Mirandola - e também aproximar essa reflexão as frases de Hamlet, nos quais mostra uma dimensão humana que não nos foi dada pronta, “(...) *sabemos o que somos, mas não o que podemos ser*” (*Hamlet, Ato V, cena 5*).

Essa capacidade de criar-se a si mesmo enfatizaria um autodomínio do indivíduo. Observamos, no entanto, essa que é uma perspectiva bem ao contrário do que propõe Girard a respeito do *ser* que se constrói pelo outro. Essa crença excessiva na autonomia da individualidade - sejam os personagens shakespearianos, sejam os romancistas que o crítico observou e validou em sua teoria – cai por terra se Girard compreende o indivíduo na sua relação com os demais.

O crítico Harold Bloom enfatiza justamente esse aspecto da superindividualidade da personagem. De acordo com ele, Cleópatra seria eminentemente objeto de imitação, portanto, de inveja. O tipo de caráter em que Shakespeare a construiu faz dela uma figura mais capaz de despertar inveja que propriamente de invejar algo, dada a sua “segurança individual”:

É Cleópatra, por intermédio de quem o dramaturgo nos ensina quão complexo é Eros. [...] Dotada de temperamento passional, Cleópatra é mutabilidade constante, e, para ela a sinceridade é algo irrelevante

---

<sup>16</sup> Não é intuito de nossa pesquisa investigar o quadro social em que essa temática - da vida enquanto teatro - ou como o mundo das aparências era uma tônica da organização da sociedade renascentista. Ao tema da vida enquanto ilusão, de maneira bastante simplista, lembremos de que o próprio Erasmo de Roterdã, no *Elogio da Loucura*, faz duras críticas aos homens da Igreja que optam por uma vida de convencionalismo e de aparência em detrimento de uma vida espiritual autêntica e desprovida de certas convenções, além de fazer um elogio à ilusão. No entanto, não pretendemos perder de vista nem sair da literatura e da dramaturgia, especificamente, embora o ambiente em que elas foram produzidas poderá lançar alguma luz a fim de compreender melhor nosso objeto de investigação. No plano da ficção, merece nossa atenção, ainda, Calderon de La Barca, que contém um tema que coincide em algum grau com nosso estudo (ver *A vida é Sonho*). E, com sua devida ressalva, lembremos o próprio Maquiavel, em sua comédia *A mandrágora*, que tem como tema a hipocrisia, a aparência e o engano. Evidentemente a ilusão não será tratada aqui com a pena poética de um Shakespeare. O autor florentino usa um estilo agressivo e satírico que bem o caracteriza. Dessa forma, o tratamento de ambos está um pouco distante daquele caminho pelo qual optou William Shakespeare.

a eros. Hoje em dia, estar apaixonado é imitar Cleópatra, cuja versatilidade erótica impede a rotina e abala qualquer certeza (BLOOM, 1998, p. 862).

No entanto, se, para o crítico, o *Eros* é fenômeno intrínseco à personagem, possivelmente seu inesperável companheiro, o ódio, estaria participando da mesma dinâmica, conforme concluirá René Girard<sup>17</sup>.

Uma leitura original de Shakespeare fez o crítico e filósofo Rene Girard intuir a dimensão mítica do desejo que se revela no texto do dramaturgo. A complexidade do desejo aumenta se articularmos com uma outra que nos pareceu bem evidente, que é a supracitada capacidade de Shakespeare de fazer do teatro o tema do seu próprio teatro. A teoria girardiana pode ser aqui ser formulada observando-se em que medida um fenômeno influencia ou é devedor do outro, ou seja, o desejo e o teatro, ambos expoentes do fenômeno da *imitação*.

Mas o presente estudo não pretende apenas validar a teoria de um teórico aplicando-a à obra de Shakespeare, nem promover o pensamento girardiano – embora nosso caráter seja de simpatia ao reconhecer que a dimensão mimética pode nortear ao menos boa parte da dramaturgia de William Shakespeare. Aqui a intenção é investigar sobre o desejo mimético em suas articulações com representação performática das personagens que, em *Antônio e Cleópatra* é o objeto de nosso *corpus*., representando papéis que escolhem para si mesmos, ou seja, se fazem atores. Nesse sentido, “fingindo” ser o que desejam ser.

A relação *mimesis* x fingimento que o texto *Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare, suscita estabelece um nível de tensão em permanente diálogo com a realidade inventada – relação mediada por *eros*, numa complexa dicotomia entre a criação do autor (a peça) e a (re) criação da personagem Cleópatra, por ela mesma. Alguns autores renascentistas já haviam observado no humano uma virtualidade *performática*, como aparece em Erasmo de

---

<sup>17</sup> No decorrer de nosso estudo insistiremos mais nessa relação “eros-inveja”. Por ora, vale lembrarmos que não perdemos de vista, nem ao introduzir o tema e a personagem indelével de Cleópatra, aquilo que pretendemos articular: a teoria do desejo à luz do crítico francês Rene Girard.

Rotterdam, que se indaga sobre como levar a sério o exterior do próprio homem:

O que é, afinal, a vida humana? Uma comédia. Cada qual aparece diferente de si mesmo; cada qual representa o seu papel sempre mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco. O mesmo ator aparece sob várias figuras, e o que estava sentado no trono, soberbamente vestido, surge, em seguida, disfarçado em escravo, coberto por miseráveis andrajos. Para dizer a verdade, tudo neste mundo não passa de uma sombra e de uma aparência, mas o fato é que esta grande e longa comédia não pode ser representada de outra forma (2015, p. 83).

O próprio Antônio e a imperatriz egípcia encarnam - ou, no caso aqui, imitam -, por assim dizer, em diversos momentos as figuras míticas de Hércules e Vênus, o que sugere um traço distintivo e performático em suas personalidades:

The association of Antony and Cleopatra with theses classical archetypes creates a number of contradictory effects. The idea that Antony is another Hercules, another Aeneas, and that Cleopatra is a greater Venus, a second Dido, clearly adds to that sense of their own magnitude which they themselves deliberately create, both in Shakespeare's account of them and in Plutarch's, and it cannot help but make its impression on an audience. At the same time, if we reflect on these allusions, we realize that, by Roman standards, they discredit the protagonists, particularly Antony, who, like Mars with Venus and Hercules with Omphale, abandons heroic virtue for the blandishments of a woman but, unlike Hercules at the crossroads, turns away from the path of Roman virtue and, unlike Aeneas, gives up his obligations to his country for the sake of his love for a foreign queen. The paradoxical, ambivalent nature of the lovers which is central to Shakespeare's play is deepened by their association with their mythological archetypes (WILDERS, 2014, p. 67)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A associação de Antônio e Cleópatra com esses arquétipos clássicos cria uma série de efeitos contraditórios. A ideia de que Antônio é outro Hércules, outro Enéas, e que Cleópatra é uma grande Vênus, uma segunda Dido, claramente acrescenta ao sentido de sua própria magnitude, que eles mesmos criam deliberadamente, tanto no relato de Shakespeare deles quanto no de Plutarco, e não deixa de causar uma impressão em uma audiência. Ao mesmo tempo, se refletirmos sobre essas alusões, perceberemos que, pelos padrões romanos, eles desacreditam os protagonistas, particularmente Antônio, que, como Marte com Vênus e Hércules com Omphale, abandona a virtude heróica para os agrados de uma mulher, mas, ao contrário de Hércules na encruzilhada, desvia do caminho da virtude romana e, ao contrário de Enéas, renuncia às suas obrigações para com o seu país em nome de seu amor por uma rainha estrangeira. A natureza paradoxal e ambivalente dos amantes, que é central na peça de Shakespeare, é aprofundada por sua associação com seus arquétipos mitológicos.



Ou seja, o jogo de ser ou não ser, parodiando Hamlet, é revivido nesta peça de Shakespeare. Esse jogo de ser/não ser, ou de *ser outro*, não deve ser dado inocentemente para Shakespeare. Desejar ser outro tem tanto o aspecto dramático do conflito humano, quanto o aspecto lúdico de um jogo teatral:

Conforme Michael Neill sugere, Shakespeare inverte neste passo a iconografia mitológica de Vénus e os seus cupidos a retirarem a armadura a Marte - com, neste caso, Cleópatra (que o texto em mais de um momento aproxima metaforicamente de Vénus), assistida por um servidor de nome Eros, a colocar a armadura a António (um Marte terreno) (HOMEM, 2001, p. 206).

O tema da referida peça tanto já foi analisado como sendo um conflito político, em que o casal de protagonistas – António e Cleópatra - representa os dois impérios (Roma e Egito), quanto como uma tragédia em que o amor-eros figura em primeiro plano. Ambos os personagens abandonam suas obrigações em nome dessa paixão, ameaçando o equilíbrio do *mundo* - esse mundo aqui se resume à Roma e ao império do Egito.

A ação de *António e Cleópatra* trata de um general romano que esquece suas obrigações de conquista de poder, para viver uma paixão no Egito pela rainha Cleópatra, causando grande conflito por ser ele um dos membros do triunvirato que governa Roma e seus territórios conquistados: As outras figuras são Otávio Cesar - o sobrinho neto de Júlio César - e Lépidio. As palavras do tradutor José Roberto O'Shea, explanam melhor em que condições se encontrava a posição de António naquele *Teatro político*:

Isto é, um dos triúmviros, sendo os outros dois Otávio César (Caius Julius Caesar Octavianus) e Lépidio (Marcus Aemilius Lepidus), no comando das vastas regiões conquistadas por Roma. Trata-se do Segundo Triunvirato, o primeiro tendo sido integrado por Júlio César, Marco Crasso e Pompeu, o Grande. A propósito, em *António e Cleópatra*, Otávio César é sempre chamado de César, enquanto que em *Júlio César* é sempre chamado de Otávio (1997, p. 85).

A figura mais enfática em exigir de Marco António o cumprimento de suas obrigações enquanto soldado romano é, sem dúvida, Otávio Cesar, perplexo com a forma como o general abandona os códigos romanos em

função dos prazeres que o exótico Egito despertava no amante. Segundo Barbara Heliodora:

a posição de Marco Antônio no poder o obrigaria a saber que não poderia amar Cleópatra sem cair em contradições insustentáveis, mas aquela dose de indulgência que o chamava para o prazer – e que já em *Júlio César* o tornava simpático, mas, mesmo assim, condenável aos olhos do circunspecto Bruto – o leva a acreditar que poderia ficar com o que lhe parecia o melhor dos dois mundos...” (2014, p. 11).

A imagem que ganha relevo na peça é a devassidão egípcia *versus* a disciplina e a sobriedade romana, e a representação do protagonista vivendo entre esses dois mundos. De caráter, *a priori*, predominantemente político, a tragédia nos urge como uma temática amorosa, pois, das quarenta e duas cenas, Shakespeare compõe treze em que Antônio e Cleópatra estão nessa relação de intensidade, brigas e declarações afetivas. O tradutor da mais recente edição portuguesa da peça nos chama atenção para a construção dos espaços apresentados na peça. O expediente usado por Shakespeare constrói o cenário de Cleópatra muito mais atraente e lúdico que o *mundo* romano:

Para a sedução de Cleópatra e do espaço sobre o qual ela reina revelar-se-á de grande importância a sua metrateatralidade, a forma como assume e distribui papéis (com a competente direção de atores...) entre o seu séquito, como sucede na terceira cena do primeiro acto: A consideração de competências teatrais dentro de uma representação dramática tem em regra condições acrescidas para se propor à simpatia do espectador [...] A isto é afim, como a face menos sedutores na construção dramática do espaço egípcio, a representação do hedonismo e da futilidade da corte de Cleópatra, com o discurso de fraqueza sexual da rainha e suas aias” (2001, p. 25).

Uma das tensões ocorre, sobretudo, quando Marco Antônio, ao saber da morte de sua esposa Fúlvia, vê-se obrigado a voltar a Roma e, uma vez lá, a fim de se reconciliar com seu companheiro de triunvirato, César, aceita se casar com sua irmã Otávia, provocando intensas cenas de ciúmes na imperatriz egípcia. Mas Antônio não suporta muito tempo a ausência da amante e logo regressa aos seus braços, revivendo toda a paixão que havia sido interrompida. A notícia que César recebe é que os amantes se nomearam monarcas, o que muito o indigna.

Sempre subordinado a sua paixão e ao poder que Cleópatra exerce sobre ele, na célebre batalha de Áctium, Antônio opta lutar pelo mar, segundo as exigências de sua amante. A derrota da esquadra de Actium leva a

imperatriz a fugir. Em meio à batalha em pleno mar, ao ver a frota de Cleópatra recuando, Antônio segue e junto com a amante, abandona a luta. Envergonhada e na qualidade de corresponsável pelo fracasso da expedição, Cleópatra fez correr o boato de sua morte, Marco Antônio, ao ouvir a falsa notícia, tenta um “semi-falhado” suicídio. Ainda moribundo, recebe a notícia de que, em verdade, sua amante não morreu, de modo que pede para ser levado junto ao monumento onde se encontrava a rainha. Após a morte de Antônio, Cleópatra se suicida deixando que áspides, trazidas ocultamente por um vendedor de figos, fira-lhe os seios. Por fim, Otávio César anuncia a celebridade que foram os amantes e adverte que serão enterrados juntos.<sup>19</sup>

É importante observarmos que a imagem de um Antônio escravo da sedução de Cleópatra é notória pela crítica e como uma analogia dominante no texto. A acusação de que Cleópatra emasculava o herói e “a domesticação do herói, tendo em conta as frequentes alusões a Hércules como antecedente mitológico de Antônio, poderá convocar o episódio de Hércules como escravo de Ônfale” (HOMEM, 2001, p. 23), assim como também a ênfase em um César tomado pelo desejo mimético aparece em primeiro plano.

A relação entre política e amor é dialética na peça. Aquela explosão de paixão entre Antônio e Cleópatra ameaça o funcionamento da estrutura do triunvirato, composto por Antônio, César e Lépido, e as questões políticas, por sua vez, abalam a paixão, de modo que essa mistura entre o privado e o público é representada na ação em um intercâmbio permanente: Paixão e política, vida pública e vida pessoal, e a fronteira entre essas duas zonas se torna bastante estreita, sensível e se confunde: “A ilusão criada é de uma ação contínua, de causa e efeito, com o processo pessoal e político correndo paralelos, já que se influenciam mutuamente” (HELIODORA, 2014, p. 13).

Para melhor se fazer compreender como a obra *Antônio e Cleópatra* pode revelar a intuição<sup>20</sup> girardiana, e entender melhor o enredo, vejamos as palavras de Bárbara Heliodora:

---

<sup>19</sup> Vale lembrar que todas essas informações que estão no enredo tem fonte o historiador grego Plutarco.

<sup>20</sup> Girard denomina suas conclusões sobre o desejo mimético de “intuição”. O sentido que ele fornece, portanto, a esse vocabulário remete-nos à ideia de um *insight* de pensamento, que depois ele pôde verificar desenvolvendo a sua teoria.

Em uma simplicidade realmente inadmissível, [...] que narra a tragédia de dois governantes que negligenciam suas obrigações públicas e privadas por uma paixão corruptora que não põe em jogo apenas os dois e suas vidas mas, também, a relação de poder entre Antônio e Otávio e, dolorosamente, a questão de lealdade na figura de Enobarbo (HELIODORA, 2004, p. 143).

A indagação enquanto leitor é inevitável: A personagem Cleópatra inaugura um teatro de amor por interesse político ou, apesar do jogo político, estamos diante de um amor autêntico?<sup>21</sup> Se lembrássemos de alguns versos de um poema do dramaturgo, talvez pudéssemos entender qual a perspectiva assumida em *Antônio e Cleópatra* de “uma tragédia de amor fingido”:

Quando meu amor jura que é toda verdadeira,  
Eu acredito nela, embora saiba que mente,  
que ela possa me achar um jovem não treinado,  
ignorante das falsas sutilezas do mundo.  
Assim pensando vaidosamente que ela me acha jovem,  
embora ela saiba que meus dias melhores já passaram:  
simplesmente dou crédito a sua língua que fala falsidades,  
em ambos os lados então a verdade simples foi suprimida.  
Mas por que não diz ela que é injusta?  
na aparente confiança,  
e a idade no amor não ama ter os dias revelados.  
Por isso mentirei com ela, e ela comigo,  
e em nossas faltas pela mentira ficaremos lisonjeados.  
(SHAKESPEARE, *apud* SHAPIRO, 2005, p. 234)

O poema acima nos oferece a justa medida de como o tema do *eros* enquanto ilusão representativa é uma recorrência em Shakespeare. Os primeiros versos poderiam ser ditos por Antônio ao se referir à rainha egípcia, considerando o *pathos* que ela representa, uma paixão que seria ilusão teatral. Essa ideia nos parece ainda mais sugestiva, se considerarmos a habilidade plástica que protagonistas shakespearianos demonstram em moldar-se em várias facetas, abandonando aquela tipificação plana do teatro medieval<sup>22</sup>, permitindo que eles recriem realidades, pois, em Shakespeare:

<sup>21</sup> O termo “autêntico” aqui se refere também a uma ilusão do real do que se convencionou chamar de “amor autêntico”, em posição diametralmente oposta a “amor-fingido”. Explicando melhor, em nossos comentários, ambos os termos, no final das contas, situam-se no plano da ficção.

<sup>22</sup> Anatol Rosenfeld, em um capítulo do livro *Arte do teatro* dedicado ao teatro renascentista, em que a reflexão sobre a condição humana era uma constante, lembra que, ao contrário, “o grego e o medieval são, em essência, teatros pré-ilusionistas, isto é, não querem produzir

Efetua-se uma deformação quase expressionista, já que o expressionismo projeta o mundo a partir da mente do herói. Shakespeare dá a impressão de que o mundo é visto assim, a partir da consciência dos heróis. É uma relativização, pois a consciência é considerada central e o mundo é visto em perspectiva, a partir dela. (ROSENFELD, 2009, p. 161)

Trazendo a discussão a respeito das caracterizações das personagens shakespearianas para a perspectiva da teoria girardeana do desejo, diríamos que a tradição literária tem um amplo material mimético e a centralidade do tema da Inveja não pode ser ignorada. Os próprios contos de fadas confirmam essa afirmação<sup>23</sup>. O mito - embora Girard observe que esse sempre camuflou o conteúdo do desejo, e, para ele, a mitologia é, de modo geral, uma narrativa contada na perspectiva dos invejosos, e não dos invejados - está na contramão dos autores que revelaram a *verdade* romanesca. Tal *verdade* é o anseio do *ser pelo outro*.

Embora a oposição de Marco Antônio e Otávio Cesar não se configure como um combate de inimigos, a amizade em potencial que os une é desde sempre marcada por críticas, e um movimento aproximação e oposição, é relevante lembrarmos que a obsessão dos “vilões” shakespearianos *pelo outro* os leva à destruição, seja o desejo de ascensão de Ricardo III, destruindo seus próprios irmãos, seja lago desejando usurpar o lugar de Otelo, ou o de Cássio, ou do próprio Otávio César centrado mais na figura de Antônio do que em Roma. Ora, a relação Otávio César e Marcos Antônio pode ser lida como uma dinâmica de atração e repulsa, ou, ódio impregnado de eros, pois Girard, “como em todas as relações miméticas, a fascinação está a um passo do ódio” (ANDRADE, 2011, p. 431); nesse sentido, há uma simetria tanto entre o desejo

---

plena realidade. Dão forte estilização às figuras, empregam grande tipificação, assumindo certa convencionalidade” (2009, p. 154). No outro contraponto, vale mais uma vez ressaltarmos o investimento no indivíduo em todas as áreas como sendo o contexto em que Shakespeare produziu sua dramaturgia, pois “se questionarmos o conceito corriqueiro de pessoa – pelo menos entre as elites [...] podemos descobrir que ele é útil para distinguir a autoconsciência, com que Burckhardt se preocupava particularmente, da autoafirmação, e ambas da ideia de indivíduo” (BURKE, 2010, p. 230).

<sup>23</sup> Os contos de Grim, por exemplo, que têm a história de uma madrasta que deseja a beleza de sua enteada (*Branca de Neve*), ou os contos de Perrault, quando as irmãs decidem fazer de Cinderela um bode expiatório, ou mesmo *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, em que a sereia desejava obsessivamente fazer parte do outro mundo de moças com pernas, culminando no seu final trágico – que a Disney eliminou.

de César por Antônio, quanto de Cleópatra pelo seu amante: “Girard afirma que Shakespeare sabe muito bem que o melhor afrodisíaco é a inveja. Para despertar o desejo por algo, a estratégia mais eficaz costuma ser propor a um terceiro o mesmo objeto” (*Ibidem*, p. 393).

A questão de *imitação* de Otávio César para Antônio ainda é mais flagrante, se pensamos a *imitação* de Cleópatra para se assemelhar a Antônio. Sua tentativa é de parecer com ele, eliminando as diferenças, sobretudo face à morte essencialmente cênica que ela exhibe. A sua morte coreografada procura, de algum modo, *imitar* com mais sucesso o suicídio semifalhado do general. Mas a suposta inversão de uma morte *glamorizada*, contrapondo-se à patética e à fracassada tentativa do suicídio de Antônio, poderia ser interpretada como uma tentativa de superar teatralmente em estilo o suicídio do *outro*. Quanto à tentativa da Rainha de confundir as distinções com a figura de Antônio está, inclusive, nas palavras da própria protagonista:

Gentil senhor, só mais uma palavra:  
 Senhor, nós precisamos separar-nos,  
 Nada disso; senhor, fomos amantes,  
 Mas não é isso, disso sabeis bem  
 O que era mesmo que eu...  
 Minha memória toda é Antônio,  
 Não recordo mais nada. (SHAKESPEARE, 1997, p. 67)

E nos passos de René Girard, o sentimento de inveja estaria como fundamento primeiro dos conflitos shakespearianos: “O drama exige conflitos humanos intensos; em Shakespeare, os conflitos humanos assumem a forma de rivalidade mimética”<sup>24</sup> (2009, p. 333).

Em *Antônio e Cleópatra* há um drama em que o fingimento poético da Rainha vai para o primeiro plano que, ao contrário do lirismo dos jovens Romeu e Julieta, desenrola-se por uma via de um tratamento épico<sup>25</sup> aos amantes

<sup>24</sup> Em René Girard, o termo “rivalidade mimética” tem o mesmo sentido de inveja. Evidentemente, o papel da inveja em Shakespeare está mediado por outros fatores que no decorrer de nosso estudo pretendemos apresentar para estruturar nossa teoria. Assumindo esse vocabulário de Girard quando nos referimos ao desejo mimético, esperamos que o leitor tenha em mente esse sentimento.

<sup>25</sup> O épico ao qual nos referimos aqui não se trata do gênero literário, mas de um adjetivo para assinalar o caráter grandiloquente, objetivado e pouco intimista da peça. Alguns críticos afirmam em *Antônio e Cleópatra* não só é uma “tragédia amorosa épica” (SMITH, 2014, p. 17), como também se “reconhece a inescrutabilidade do eu privado” (*ibidem*, p. 20) sugerindo que

maduros Antônio e Cleópatra. Dentre as hipóteses que levantamos em torno dessa tragédia, pode-se dizer, em princípio, que Cleópatra inauguraria uma mímese dentro da mímese: Ela imita um Amor erótico possível, verossímil, mas sem nos dar a conhecer qualquer evidência de que seu afeto seja, de fato, verdadeiro.

Embora seja possível observar esse tema como já pré-anunciado em *Romeu e Julieta*, em que “o amor é um vapor feito com o fumo dos suspiros” (Ato I, Cena I), em *Antônio e Cleópatra* a técnica seria revelar um Eros enquanto ilusão representativa, performática, desencadeada por uma invenção da protagonista, dentro dessa invenção que é o teatro. Dir-se-ia que esse procedimento estético seria um tratamento radical de William Shakespeare ao tema, promovendo uma aproximação entre Eros e Mimeses, pois “o amor pela mímese que sustenta o empreendimento estético e o desejo mimético são uma coisa só” (GIRARD, 2010, p. 149). Para o crítico francês, teatro e inveja têm um mútuo diálogo.

Ainda na perspectiva de Girard, poderíamos arriscar a afirmação de que o teatro de Cleópatra é original por ser a Rainha um *espelho* de seu adversário: Na qualidade de romano e membro de triúnviro, o amante e inimigo pode ser encontrado na figura de Antônio. A simetria entre Cleópatra e Antônio é potencializada por seu poder de teatralizar: “Todos vivemos da imitação, todos somos exatamente iguais.” (ANSPACH, 2012, p. 75), na medida em que a rainha imita seu amante. A mimeses girardiana se encontra em pleno acordo com o metateatro de Shakespeare.

E, para ilustrar mais a obsessiva relevância dessa temática em Shakespeare, não custa recordarmos a conclusão do personagem Jacques, na comédia *Como Quiserem*, ao lamentar esse aspecto da vida:

O mundo é um grande palco  
E os homens e as mulheres são atores.

---

“o texto não permite em nenhum momento tomar fôlego” (KOTT, 2003, p. 160). Para não provocar confusões dos termos, posto que o drama épico já tem uma tradição consagrada no teatro - e tendo Brecht como principal nome - vale aqui ressaltarmos que, dentro desse raciocínio, alinhamos o espírito da peça com o adjetivo épico sem querer causar ambiguidades dos termos.

Têm suas entradas e saídas,  
E o homem tem vários papéis na vida.  
(SHAKESPEARE, 2009, p. 932)

O crítico Northrop Frye realça a autorreferencialidade e a relevância do teatro na própria personagem Cleópatra: No modo como ela foi construída por Shakespeare:

Esta peça gira em torno de Cleópatra, porque ela é essência do teatro. Além de ter o papel feminino mais propenso para o sucesso em toda a esfera do drama, ela é uma mulher que tem uma identidade de atriz [...] Os bastidores não existem na sua vida. Seu amor, assim como todas as coisas referentes a ela, é teatral, e no teatro a ilusão e a realidade são a mesma coisa. Ela, por acaso, nunca monologa; ela falando consigo mesma de vez em quando, mas há sempre alguém ouvindo e ela sempre sabe disso. (2011, p. 158)

Frye se aproxima do problema, sem, no entanto, oferecer pistas que sugiram como Cleópatra atuaria - como se manifesta, afinal, esse caráter performático ou o quê estaria Cleópatra representando. Alude este crítico a uma questão relevante, tal qual aparece em *Ricardo II*: a *persona* e os aspectos teatrais sugerem que ambos optam pelo polo da Teatralidade em oposição à *Identidade*, recriando a mentira-mímese em seu “teatro” - a teatralização do Amor.

Cleópatra ama Antônio “no palco”, mas sua vida íntima – os bastidores – são desconhecidos do leitor, promovendo uma problemática abstração crítica sobre o que é “verdade” e o que seria encenação, de modo que a observação de Girard sobre o desejo mimético em *Sonhos de uma noite de Verão*<sup>26</sup> tem

---

<sup>26</sup> *Sonhos de uma noite de verão* é uma comédia de William Shakespeare escrita por volta de 1595-1596. A peça se inicia com a expectativa do casamento de Teseu e Hipólita. Nesse ínterim ocorre uma série de confusões e enganos, mas a trama principal é justamente os desencontros entre os casais, que ora se desejam, ora se repudiam: Egeu e sua filha Hérnia se apresentam ao duque de Atenas com os pretendentes, Lisandro e Demétrio. Hérnia, no entanto, recusa a aceitar o pretendente escolhido pelo pai, que a ameaça de morte ou a virgindade. A jovem resolve, então, fugir para o bosque com o seu escolhido e confia isso a sua amiga Helena. Helena, no entanto, com ciúme de Hérnia, justamente por ela fugir com o seu objeto de desejo, conta a fuga da amiga e segue seu pretendente. A presença de Puck, servidor do rei das fadas, Oberon – que por ciúme se acha em rivalidade com a rainha das fadas Titânia - enfeitiça os amantes, provocando na floresta inúmeras confusões. Na peça, o amor é, por várias vezes, fruto de um feitiço provocado por Puck, ou Robin Bom companheiro, a exemplo de fazer a rainha das fadas se apaixonar por um humano metamorfoseado em uma cabeça de asno ou fazer com que Lisandro se apaixone por Helena. Toda essa atmosfera



pleno acordo com o caráter da rainha egípcia: “Ela sugere que sua identidade real é falsa e a identidade falsa é verdadeira” (GIRARD, 2010, p. 143).

A coincidência entre *Sonhos de uma noite de Verão* e *Antônio e Cleópatra* pode ser observada em vários *topoi*. Nas duas tramas o teatro dentro teatro faz parte daquela ilusão representativa da realidade das personagens. Quando Girard afirma na sua análise que “quanto mais miméticos somos, menos percebemos da lei mimética que governa nosso comportamento e nossa fala” (2010, p. 119), há algo que podemos relacionar com o temperamento esteticamente mimético de atriz da rainha. Em verdade, em *Sonhos de uma Noite de Verão* desenrola-se um erotismo pleno de rivalidade que não pode ser desprezado em *Antônio e Cleópatra*, pois, “num contexto mimético, isso é perfeitamente claro.”<sup>27</sup>

Ao menos nos dramas históricos de Shakespeare, o fenômeno mimético, o nome com o qual Girard reconhece essa experiência do desejo, esteve sempre presente: desejar a coroa do outro ou desejar ser o outro foi a mola por meio da qual Shakespeare construiu seus dramas. “Assim, a situação teatral, por excelência, é aquela em que duas pessoas desejam o mesmo objeto, porque cada uma indica esse objeto para outra” (GIRARD, 2016, *online*). Basta lembrarmos de Ricardo III, Ricardo II, Macbeth e etc que padecem da dinâmica de “imitação do desejo”, veremos a existência de um modelo *seja lá o rei, seja o poder*.

*Antônio e Cleópatra* foi escrita provavelmente em 1606, embora a primeira publicação seja de 1623. Como fonte de inspiração,

Shakespeare utilizou muito da tradução para o inglês que Sir Thomas North fez do antigo biógrafo grego, Plutarco: A vida dos nobres gregos e romanos (1579) – um livro no qual já havia se baseado para compor *Júlio César*, em que introduz as figuras de Marco Antônio e Otávio César [...] A peça se situa entre as mais extensas de Shakespeare, com total de versos que ultrapassa 3.500<sup>28</sup> (SMITH,

---

conflituosa e fantástica da peça foi usada por Girard, que vê ali vários elementos do desejo mimético.

<sup>27</sup> Dedicamos mais adiante um capítulo com outras análises de René Girard a *Sonhos de uma Noite de Verão*, tentando investigar em que medida podemos aproveitar suas considerações para a relação ciúme e inveja em *Antônio e Cleópatra*.

<sup>28</sup> Hamlet, considerada a peça mais longa de William Shakespeare, possui uma extensão de 3.904 linhas, superando por pouco o drama entre os poderosos amantes. No entanto, *Antônio*

2014, p. 18).

Segundo a professora de Oxford, Emma Smith, a respeito do tema fundamental da peça:

É possível ler em *Antônio e Cleópatra* como uma versão de meia idade do trágico casal Romeu e Julieta: nas duas peças, como em uma terceira, também intitulada com o nome dos amantes, porém de tom mais cético, *Troilo e Cressida*, a relação central jamais consegue ser de fato privada, já que é constantemente pressionada pela tensão entre famílias em guerra ou impérios rivais ao mesmo tempo em que ilustra essa situação. Assim como *Macbeth*, *Otelo* e *Corioalano*, Antônio é um soldado que não aceita muito bem a domesticidade; [...] Cleópatra representa uma ameaça externa exótica e feminizada. Tal como nas outras peças romanas, é a própria Roma, com suas definições, o principal elemento da disputa (2014, pp. 18,19)

Ora, se para Girard há “uma preponderância do modelo sobre o objeto” (2010, p.114), dizer que Roma é o objeto desejado, disputado e invejado tanto por Cleópatra, quanto pelo seu inimigo, Otávio Cesar, constitui a armadilha da temática da peça. Nessa leitura da teoria mimética “todos os personagens shakespearianos querem ser seus rivais vitoriosos” (2015, p. 115). É, portanto, o *ser* dos personagens que provoca o tipo de rivalidade central na tragédia *Antônio e Cleópatra*, sendo Roma ou o Egito no auge do conflito mimético, tão somente um objeto completamente esquecido no processo de embate entre o sujeito e o modelo. Como se vê, a afirmação de Emma Smith está na contramão da teoria mimética.

Na percepção mimética, os protagonistas estão envolvidos numa relação em que são unidos pelo mesmo desejo. Tal teoria já fora esboçada antes de Girard ter publicado seu livro *O Teatro da Inveja*, no qual examinou especificamente o mimetismo em William Shakespeare:

Com a publicação de *Mensonge romantique et verité romanesque*, René Girard revelou o mecanismo do desejo mimético na literatura moderna, demonstrando que o desejo, em lugar de autônomo, depende sempre de um mediador; figura essa orientadora da direção do nosso olhar.  
[...] Se desejo a mesma pessoa ou o mesmo objeto que meu modelo, a rivalidade tende a crescer e paulatinamente substituirá o caráter

---

e *Cleópatra* ainda supera Hamlet em matéria de versos, constando 95% de versos contra 75% em *Hamlet*.

“neutro” geralmente atribuído à imitação. O desejo mimético, pelo contrário, esclarece que muito provavelmente buscarei apropriar-me do objeto desejado por meu modelo. A mediação transforma-se em confronto aberto e a *mimesis* revela uma pulsão conflituosa cujos desdobramentos foram minuciosamente estudados por Girard e compõem a espinha dorsal de sua teoria. (ROCHA, 2014, pp.17-18)

Mais tarde, com a publicação de *O Teatro da Inveja*, Girard reafirmou sua visão dos principais conceitos com ainda mais força, demonstrando-a a partir da obra shakespeariana. Sendo assim, à luz do que nos ensina Girard sobre o desejo mimético, ao invés de uma Cleópatra apaixonada e soberana de si própria, deparamo-nos com uma personagem potencialmente dependente do desejo de um outro para se afirmar como personagem de si própria.

Em suas teorizações, Girard revelaria antes a ilusão gerada por essas personagens que, *a priori*, parecem ser dotadas de autonomia afetiva, invertendo a perspectiva do homem renascentista como sujeito autônomo, dono de si mesmo e de suas vontades, algo extensamente preconizado pelo humanismo. Tradicionalmente, a crítica enxerga a personagem Cleópatra tão dona e consciente de si, que geralmente não nos ocorre interpretá-la de outro modo:

Cleópatra rouba a cena de Antônio, só um Hamlet ou um Falstasff contracenariam com ela de igual para igual. Cleópatra jamais deixa de representar Cleópatra, e a visão que ela tem do próprio papel, necessariamente, relega Antônio à posição de coadjuvante. Ela é o centro da peça, e não ele, já decadente mesmo antes da primeira cena do primeiro ato; ela, no entanto, não parece decadente. Arquétipo da estrela, primeira celebridade mundial, Cleópatra é superior a seus amantes – Pompeu, César, Antônio -, conhecidos tão-somente por seus feitos e seus fins trágicos. Ela não coleciona feitos – tampouco precisa fazê-lo; sua morte é mais triunfal que trágica, e Cleópatra, para sempre, será célebre (BLOOM, 2001, p. 667).

O relevo que Girard concede a esse fenômeno do desejo mimético renova o olhar para a leitura de Shakespeare, em que é possível reconhecer como evidente uma rivalidade causada por essa mesma inveja entre as personagens. Mais precisamente, todo comentário de Girard, no *Teatro da Inveja*, sobre a peça *Antônio e Cleópatra*, resume-se a um único parágrafo: “Shakespeare formula a verdade mimética central de muitas e diversas maneiras; tão logo a leiamos sob a luz mimética, sua lógica se torna evidente.

Aquilo que é verdade para Valentino e Proteu ou para Coriolano e Aufídio, também é verdade para Cesar e Marco Antônio, em *Antônio e Cleópatra* (2010, 71). Após essa breve menção, o autor não volta mais à obra em nenhum momento.

Podemos também verificar traços dessa rivalidade na matriz da relação erótica do célebre casal de amantes, já que eles representam polos distintos do mundo – isto é, Roma e Egito – e, concomitantemente, unem-se em torno de um inimigo comum, Roma, de modo que o conceito de *rivalidade* poderia ser empregado numa espécie de circularidade mimética.

Seguindo a perspectiva de Girard pode-se concluir que Harold Bloom cai numa “armadilha mimética”<sup>29</sup>: o processo dramático em que a personagem Cleópatra se envolve, ou seja, o conflito mimético a que está submetida, não a faz, à luz do que nos ensina Girard, “superior a seus amantes”. Antes sua *autoimagem é fornecida pelos outros*.

Para Harold Bloom, por exemplo, o que caracteriza a peça é o próprio mundo, sendo, no final das contas, esse o objeto a ser disputado e o tema da tragédia:

Antônio, Otávio e Pompeu fazem um pacto e dividem o mundo; os comandantes e oficiais que lhes executam as ordens demonstram belo companheirismo, invalidando a retórica de seus líderes e admitindo a pirataria na terra e no mar. Sua perspectiva é a do mundo: a luta entre Oriente e Ocidente, Cleópatra/Antônio e Otávio, é uma disputa entre piratas, travada em uma escala sublime. O foco central de *Antônio e Cleópatra* não é a relação dos célebres amantes, nem a luta dos dois contra Otávio. O mundo é o centro, personificado por todos aqueles que são comandantes supremos de um império (BLOOM, 2001, p. 685).

Numa perspectiva contrário à do crítico norte-americano, que observa que o foco da dramaturgia seria “o mundo”, à luz das teorias girardianas podemos defender que há tão somente o desejo mimético como elemento recorrente na temática shakespeariana, em que tudo é contaminado pela confusão provocada por esses conflitos entre os protagonistas.

---

<sup>29</sup> A conclusão é nossa, a partir dos pressupostos desenvolvidos por Girard a respeito do sujeito senhor de si próprio (*Mentira Romântica*) e o sujeito que abastece e toma de empréstimo o ser do outro (*Verdade Romanesca*).

Mais próximas de Girard estão as afirmações de Jan Kott, que reconhece o cosmo como tema premente na obra, mas também verifica nela a importância do amor e da guerra como temas inconciliáveis, em que a luta para conquistar o amante e a luta pelo poder seriam como instâncias da mesma categoria:

A tragédia de Antônio e Cleópatra, tal como foi escrita por Shakespeare, abrange dez anos, e o local da ação é a totalidade do mundo conhecido dos romanos. A cena de Shakespeare é sempre o mundo. Mas aqui o mundo não é uma metáfora, é concreto e diferenciado, é histórico e geográfico. Sucessivamente a ação desenrola-se em Alexandria, em Roma, na Sicília, no campo da Batalha de Ácio, novamente em Roma e no Egito. Não são apenas nomes. Esse mundo está repleto de homens, objetos, acontecimentos e, como nas telas de Rubens, não há lugar vazio. No centro estão os nobres amantes, possuídos de cólera, amor, de desespero, injuriando-se mutualmente ou consumindo-se em abraços amorosos [...]. Os heróis são dilacerados pelas paixões, mas esse dilaceramento é diferente do que é em Racine. O mundo está presente, está sempre a pressioná-los, sem descanso, da primeira à última cena. Também eles efetuam uma escolha, mas uma escolha pela ação. Estão inteiramente mergulhados no concreto. O tema de Antônio e Cleópatra é raciniano: a honra e o amor são inconciliáveis com a luta pelo poder, que é matéria da história. Mas nem o mundo nem a luta pelo poder são aqui abstrações. Os heróis debatem-se como feras enjauladas. A jaula é cada vez mais estreita e eles se debatem mais e mais desesperadamente (2003, p. 163).

## I.II - AMANTES NA INVEJA, INIMIGOS NO DESEJO

*“Ali é o Leste, e Julieta é o Sol. Levanta-se, Sol, faça morrer a Lua ciumenta,  
que já sofre e empalidece porque você, sua serva, é mais formosa. Não a sirva,  
pois assim ela a inveja”*

*(William Shakespeare)*

Figura 2 - O Banquete de Marco Antônio e Cleópatra (1717), de Francesco Trevisani.



Fonte: Salvador (2011).

Nota: Entre a obrigação romana e o desejo no exótico Egito, Antônio opta por este último, onde vivia, segundo conta Plutarco, e Shakespeare faz coro a essa experiência sem limites em todos os sentidos: erótica ou gastronômica. Um exemplo é o famoso banquete promovido pela rainha para ciceronear aquele que seria seu futuro amante, Antônio. Entre um número nababesco de iguarias, basta saber que foram servidos oito javalis assados para somente 12 pessoas. Shakespeare faz referência a este extravagante encontro na segunda cena do Ato 2, em que Enobarbo descreve que “Logo que veio a terra, / Antônio enviou-lhe/ um convite para cear; a que respondeu/ Ser mais próprio que fosse ele seu convidado, / No que insistia. Cortês, o nosso Antônio, / Que nunca a mulher alguma disse “não”, / Barbeou-se dez vezes, foi à ceia;” (SHAKESPEARE, 2001, pp. 80-81). Entre as curiosidades referentes a esse banquete, além do famoso episódio da pérola, a qual a rainha derreteu num cálice de vinho e bebeu, a fim de seduzir e impressionar Antônio, há também que se diga que fazia parte da mesa egípcia “patê de *foie gras*, com certeza, porque foram os egípcios os descobridores da iguaria. Estudiosos de gastronomia na Antiguidade apostam que o casal também se fartava de línguas de flamingos do Nilo e *escargots*. Provavelmente comiam um tipo de roedor chamado arganaz, mas gostavam mesmo era de vísceras bem temperadas com especiarias e servidas em pratos em formato de animais” (SALVADOR, 2011, pp. 98-102). Ou seja, era realmente um

banquete de dar inveja não só a Otávio César, mas a qualquer romano.

Em sua teorização Girard tentará eliminar a suposta distância entre amantes e antagonistas, mostrando-nos uma noção de um conflito em que *Eros* e *Anteros* aparecem ambos subordinados à teoria mimética:

O desejo mimético funciona ou parece funcionar do mesmo modo para todo mundo, e isso pela simples razão de que, sob a máscara paradoxal da diferença, ele na verdade gera, invariavelmente, a semelhança. Ele tende a desencadear, primeiro, uma série de inversões e, em seguida, o colapso e o apagamento de todas as diferenças, incluindo a sexual (GIRARD, 2014, p. 193).

À luz da lógica girardiana, Cleópatra estaria tão envolvida quanto Antônio numa espécie de solidariedade da *mimesis* erótica, de modo que poderíamos supor que Girard diria que aqui não haveria um sujeito desejando e outro somente desejado. Esse papel se inverte a todo instante. A *mimesis* é sempre dinâmica. E não custa lembrar que, para Girard, a crise do desejo mimético é recorrente em todo o espólio dramático de Shakespeare, pois, segundo o crítico “a crise shakespeariana é sempre a mesma, mas com ênfase distinta em peças distintas” (GIRARD, 2010, p. 340).

O próprio Harold Bloom não deixa escapar algo que tem relevante importância nessa noção de desejo dependente, apesar de não aprofundar seu comentário e não voltar a ele no conjunto de seus estudos em *Shakespeare: A invenção do humano*:

Às vezes, os personagens têm importância para terceiros; porém, em última análise, sempre têm importância para si mesmos - isso se aplica até a Hamlet e Edmund, até ao miserável Parolles, de *Bem Está o que Bem Acaba*, e ao amargo Tersiste, de *Tróilo e Créssida*. Em Shakespeare, conforme Jane Austen, admiravelmente, com ele aprendeu, o valor de um personagem é conferido por outros, ou através de outros, tudo movido pela esperança de cativar (*Ibidem*, p. 873).

Ao considerar, segundo o crítico norte-americano, uma interação da rainha egípcia com os demais, Bloom antecipa uma noção que propomos aqui. Essa motivação “pela esperança de cativar” pode ser lida, sem prejuízo no sentido, como “esperança de despertar inveja”. Ou não seria essa a intenção

de Bloom ao afirmar que “o valor de um personagem é conferido por outros, ou através dos outros”?

Uma das falas de Cleópatra no ato V, Cena II - a mais longa de a toda a peça, quando a protagonista revela uma das possíveis causas para o seu suicídio -, demonstra o quanto essa afirmação de Bloom tem de validade girardiana. A rainha egípcia, em seu colóquio com sua criada e confidente Dollabella, lembra que César “quer me exibir na marcha triunfal” (SHAKESPEARE, 1997, p. 327), expressando uma inconfundível preocupação com sua imagem pública. De fato, nessa passagem, *o seu valor é aqui conferido pelos outros*: ser exibida em público como cativa é perder seu *valor*.

A autossuficiência de Cleópatra, preocupada tanto com a projeção e a (construção) de sua imagem, quanto com a teatralização de suas ações, pode ser mais reveladora nessa passagem que se segue, em que a Rainha descreve a imagem de sua pretensa morte:

Mardiano, diz-lhe que me matei;  
Fala que minha última palavra  
Foi ‘Antônio’, eu peço, e a articula  
De forma piedosa. Anda logo/  
Mardiano, e vem, ao mausoléu,  
Dizer como recebe minha morte.  
(SHAKESPEARE, 1997, p. 279)

Girard aponta uma ilusão da qual nos alimentamos desde as origens da modernidade: a individualização. No caso específico de Cleópatra, Harold Bloom continuamente se refere a essa autonomia da subjetividade, quando fala da personagem “indiferente às consequências do seu glamour” (BLOOM, 2001: 684). O pensamento de Girard desmonta justamente essa premissa de que o temperamento humano não estaria sujeito às impressões e interferências de terceiros.

A preocupação dos protagonistas em Antônio e Cleópatra é tão impositiva em despertar no *outro* o desejo mimético, que, no discurso colérico de Marco Antônio, a sua intenção é precisamente que Cleópatra não seja mais objeto de desejo alheio; afinal, quem poderia invejar uma rainha vencida e escrava de guerra?



Some, ou a ti darei o que mereces,  
 Denegrindo o triunfo que é de César.  
 Que ele, então, te carregue e te exponha  
 Aos gritos dos plebeus; tu seguirás.  
 A sua biga como a mais manchada  
 Dentre as mulheres; como um grande monstro,  
 Serás mostrada a tolos e raquíticos,  
 E a paciente Otávia abrirá sulcos  
 Em teu rosto com unhas afiadas.  
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 276)

O general romano, em seu instante de fúria, propõe como castigo uma Cleópatra cativa exibida na entrada triunfal em Roma. Se para Girard o erotismo depende de que se tenha “Ele tem de ter certeza, acima de tudo, que seus objetos sexuais provocam a inveja dos outros” (GIRARD, 2010, p. 612), sem esse elemento, da inveja, na esteira do crítico, o erotismo inexistente. Para fortalecer o erotismo, o desejo, é fundamental que o *Ser* seja cobiçado por terceiros.

Há, ainda, segundo Girard, algumas implicações na falta do *desejo emulador*, pois: desprovida de sua imagem antes invejável, o ser se desfaz, como a metáfora abaixo, em uma das cenas de *Antônio e Cleópatra* sugere:

O que agora parece um cavalo,  
 Fugaz qual pensamento, logo a nuvem  
 Desfaz, tornando tão indistinguível  
 Quanto água na água (*Ibidem*, p. 281).

Para que exista o conflito dramático, é fundamental a presença desse modelo mimético que viemos a chamar de *inveja*. No sentido de valorizar esse fenômeno, René Girard faz uma revisão do tratamento estético dado ao *Ser* que *parece* autônomo, e que, em Shakespeare, existe, ou, é, por excelência, em função de *outrem*:

Uma tal visão do desejo, é claro, pressupõe a existência de uma insuficiência radical no ser mesmo do indivíduo desejante. É preciso que o indivíduo tenha a dolorosa consciência de seu vazio para que almeje tão desesperadamente a plenitude do ser que parece se encontrar nos outros (GOLSAN, 2014, p. 38).

Essa afirmação de certa maneira contradiz as influências do período histórico em que William Shakespeare se situa, marcado justamente por essa

ênfase no indivíduo, pois, se a marca do homem renascentista é “a ideia de unicidade do indivíduo” (BURKE, 2010, p. 230), em Girard essa noção de individualidade autônomo será criticada. Sendo assim, se propusermos uma nova leitura da personagem de Cleópatra, rejeitando nela sua superindividualidade, estaríamos seguindo o caminho girardiano.

Se o crítico insiste que o *desejo é sempre mimético*<sup>30</sup>, isso equivale, portanto, a afirmar que o desejo está sujeito *sempre* às reações e posturas de outro ser, que pode ser também “rival”.

A passagem abaixo nos mostra a insatisfação afetiva dos amantes, por meio da amarga ironia e o lamento de Antônio ao atribuir a derrota a Cleópatra, no exato momento de instabilidade que, não raro, a relação sucumbe. O fato de Antônio e Cleópatra serem amantes não invalida a aplicação de sua teoria para o célebre casal. Ao invés disso, ressalta seu argumento, pois, para Girard, “o desejo mimético, portanto, de forma alguma garante a gratificação sensual ou sexual quando da posse do objeto. Na realidade, o que se dá é o contrário”. (GOLSAN, 2014, p. 31):

Antônio: Manchei a honra,  
Plebeia fuga,  
Ah! Para onde me levaste, Egito? Vê  
Que afastos dos teus olhos a vergonha,  
Para lembrar o que deixei distante,  
Destruído na desonra.

Cleópatra: Meu senhor,  
Meu senhor, me perdoa minhas velas  
Medrosas! Não pensei que seguirias.

Antônio: Egito, bem sabias, com amarras  
Meu coração preso estava ao teu leme,  
E assim me arrastarias. Bem sabias  
Da supremacia total que tens  
Sobre meu espírito, e um meneio  
Faria com que eu desobedecesse  
A um chamado dos deuses

Cleópatra: Ah, Perdão!

Antônio: Sou agora obrigado a submeter

---

<sup>30</sup> Usaremos o termo “desejo mimético” como um dos sucedâneos para significar o fenômeno inveja. Com raras exceções, mesmo termo pode ter um outro sentido, mas, aqui, o leitor observará em função do contexto.

Humildes propostas àquela jovem,  
 A me valer de manhas e rodeios  
 Próprios de subjugado, logo eu,  
 Que, fortunas fazendo e desfazendo,  
 Brincava a bel-prazer com meio mundo.  
 Sabias bem que tu me comandavas,  
 E que a minha espada, enfraquecida  
 Pela paixão, a esta seguiria  
 Em causa qualquer.

Cleópatra: A! Perdão, perdão! (SHAKESPEARE, 1997, p. 211)<sup>31</sup>

Outro ponto que merece nossa atenção é a observação de que na obra do dramaturgo inglês o fenômeno *inveja* se desdobra, assumido diversas formas, tal qual um Proteu<sup>32</sup>: “Toda inveja é mimética, mas nem todo desejo mimético é invejoso. A inveja sugere um único fenômeno estático, não a prodigiosa matriz de formas que a imitação conflituosa vira nas mãos de Shakespeare” (*Ibidem*, p. 44). O fenômeno da inveja não só desencadearia os conflitos da trama, como seria a razão primeira para a confusão mimética.

A instância do desejo-inveja, a rigor, seria como sombra na literatura, já que essa “rivalidade mimética”, engendrada pela inveja:

É a matéria-prima da literatura dramática e romanesca. As únicas pessoas que lhe dão o devido tratamento são os grandes autores, os poetas trágicos da Grécia, Shakespeare e Cervantes, Molière e Racine, Dostoievsky e Proust, e apenas alguns outros. Apenas as grandes obras-primas do teatro e da ficção ocidentais reconhecem o primado da rivalidade mimética (GIRARD, 2010, p. 68).

A estrutura do desejo mimético inclui a teatralidade do amor de Cleópatra por Marco Antônio *como se fosse desencadeada por efeito da inveja*. Girard aproxima *mimesis* e desejo, inveja e erotismo, teoria mimética e teatralidade, pois “a história interna do teatro de Shakespeare é a história do desejo mesmo” (*ibidem*, p. 114). O caráter de *atuação* é inerente ao próprio desejo, de modo que invejar e desejar, no sentido erótico, são faces da mesma

<sup>31</sup> A tradução optada aqui foi a do professor José Roberto O’Shea.

<sup>32</sup> Na mitologia grega, Proteu tinha a capacidade de se metamorfosear em animais, elementos, vegetais etc. Como possuía dons proféticos, só amarrando esse deus marinho enquanto o próprio dormisse. Somente se o consultante não se assustasse com as diversas formas que ele assumia, é que o próprio revelaria todas as respostas. (Ver Dicionário de Mitologia Greco-Romana, Abril Cultural, 1976)

moeda:

O espírito trágico opera a partir do princípio contrário: quanto mais intenso o conflito, menor a possibilidade de diferença. Shakespeare formula a verdade mimética central de muitas e diversas maneiras; tão logo a leiamos sob a luz mimética, sua lógica se torna evidente (*Ibidem*, p. 71).

Se é verdade que, para Girard, os inimigos, os antagonistas, estão mais próximos entre si do que imaginamos, a proposta do crítico é fazer com que amantes e antagonistas colijam forças de categorias muito próximas. Nesse sentido, o casal de amantes pode ser examinado indistintamente: embora o façamos direcionados para Cleópatra, Antônio não estaria menos imune ao processo dramático.

A razão de nossa escolha e distinção por Cleópatra deve-se à identidade mais inconfundivelmente performática da protagonista. Nela, a representação e o erotismo são marcas constitutivas e, como afirma Girard, essa é uma característica marcante das personagens de Shakespeare:

Nas representações teatrais, há um elemento erótico que fica mais intenso dependendo do tamanho e do entusiasmo das plateias para quem o ator atua. Ao mesmo tempo, no desejo erótico da maior parte dos personagens shakespearianos, há algo intensamente teatral [...] *Eros* adora mostrar-se a tantos espectadores admirados quanto possíveis; ele ama ser visto; ele sempre gera uma peça dentro da peça (GIRARD, 2010, p. 141).

Com o objetivo de demonstrar que há uma afinidade, uma forte identidade entre teatralidade e o fenômeno da inveja como categorias do mesmo princípio mimético, recorramos à construção da personagem - em que o autor carrega nas tintas e na plasticidade -, de modo que fique claro o quanto de *representação* existe em Cleópatra.

No livro *A imagística de Shakespeare*, Caroline Spurgeon propõe que:

Estudem a descrição de Cleópatra em sua galera e comparem-na com seu original no Plutarco, de North, e vejam o que Shakespeare acrescentou: movimento, os elementos fazendo reverências diante da beleza da grande rainha (2006, p. 50).

É precisamente através da imagística de personalidade humana que William Shakespeare vai elaborando uma personagem que “parece encontrar no movimento a essência da própria vida” (*Ibidem*, p. 51). O adjetivo *humana* não deve soar redundante se, por acaso, lembrarmos de que o autor tem como procedimento estético “dar vida a coisas sem ‘vida’, como diz Aristóteles, personificando natureza, sentimento, etc.” (*apud* SUPERGEON 2006, p. 47).

Se o próprio movimento, por sua carga expressiva, pode ser interpretado como carregado de teatralidade antinaturalista, Shakespeare está operando uma dinâmica dramática em que, conscientes de ser a vida como um “enorme palco”, as personagens se movem em função de uma suposta plateia, de tal maneira que “*Antônio e Cleópatra* [...] lança-nos ao exterior, à visão que o mundo tem do casal, e à visão que temos de seu mundo. Esse movimento – do interior ao exterior – é estabelecido logo no início da peça” (BLOOM, 2001, p. 673), donde concluímos que suas figuras se comportam *como se* fossem mais heroicos do que verdadeiramente o são:

É viável argumentar que a Cleópatra que surge no quinto ato não é apenas mais competente do que nunca, como atriz, mas se torna dramaturga, pondo em prática um talento que floresce em decorrência da morte de Antônio. O papel que ela cria para si mesma é bastante complexo, e uma das facetas do mesmo é descobrir que sempre esteve apaixonada por Antônio, de modo que a perda, para ela, é grande (BLOOM, 2001, p. 671).

No princípio girardiano, uma individualidade supercitada pela tradição crítica<sup>33</sup>, como por exemplo a de Cleópatra, apareceria em função dos três fenômenos interdependentes: inveja-teatralidade-imitação. O raciocínio do crítico francês parte do fundamento de que não se sente inveja porque se deseja, mas se deseja porque há inveja, sendo para ele a inveja uma ressonância do desejo mimético.

Para Girard, o fingimento é tão intrínseco ao próprio ser que “não queremos ser *enganados pela representação*” (2010, p. 615). O que pensamos

---

<sup>33</sup> De todos os críticos mencionados aqui (Harold Bloom, Northrop Fry, Barbara Heliodora, Jan Kott, Gui Boquet, A. C. Bradley, Emma Smith, Caroline Spurgeon,) absolutamente todos aludem - direta ou indiretamente - a Cleópatra e a dimensão grandiosa e hiperindividual da personagem.

ser uma das grandes contribuições do filósofo é sempre analisar o desejo mimético sem perder de vista o aspecto do ser que representa. Ele desenvolve uma teoria mimética em que a teatralidade jamais é ignorada. Poder-se-ia inferir que a perspectiva assumida em *Antônio e Cleópatra* é de “uma tragédia de amor fingido”, ou como “modelo do eros mimético”.

Nesse aspecto, a crítica de Girard a Freud é justamente por esse último ignorar, ou não oferecer a devida relevância ao *outro* como componente essencial de nossos desejos: “Freud nunca considera o papel que o *Outro* desempenha na formulação dos desejos. Segundo Girard, não deve haver grande diferença entre Freud e os românticos” (ANDRADE, 2011, p. 104). Aqui, acrescentaríamos que a mesma crítica pode se referir aos humanistas do período de Shakespeare, que enfatizaram a soberania da vontade do sujeito. Essa indagação feita aqui não foi formulada por Girard diretamente em seus livros, diferentemente dos ataques a Freud.

Todavia, se considerarmos a importância que o crítico confere a Shakespeare como um dos poucos autores da literatura que se empenha em elaborar sua dramaturgia para mostrar sua descoberta do desejo humano, é de se intuir que, na qualidade de artista humanista, Shakespeare se encontra em posição diametralmente oposta aos “românticos” do período. O risco é, evidentemente, transformar Shakespeare mais como autor preocupado em pôr a descoberto a psicologia social que move os homens, que analisá-lo como um autor em que a imaginação poética é um elemento ou uma lente usada para compreender a vida. Relevante lembrar também que o termo “romântico” a que nos referimos aqui compreende não os autores do Romantismo, mas todos os que, segundo Girard, distorcem e não são capazes de compreender a natureza última do desejo. Essa teoria em que Girard aponta a ilusão do romantismo ao consagrar ao Eu a fonte da vontade está, como dissemos em outros momentos, em *“Mentira Romântica e Verdade Romanesca”*. Como podemos supor, Shakespeare faz parte da categoria dos autores detentores da “verdade” do desejo mimético, tentando, com isso, explicar a vida e os homens.

Os protagonistas Antônio e Cleópatra também representam papéis de antagonistas (em suas representações de mundo e cultura diferentes - Egito e Roma), tal qual a rivalidade entre Otávio César e Marco Antônio, pois, aos

olhos de Girard, “antagonistas trágicos não lutam por causa de ‘valores’, eles desejam os mesmos objetos e têm os mesmos pensamentos” (GIRARD, 2010, p. 67).

Podemos concluir que o jogo é insinuado por um objeto comum: o império. Além de que eles poderiam cumprir a função do chamado *double blind*: “O double blind amor/ódio mimético é o trauma por excelência em Shakespeare, pervertendo as relações humanas que não destrói por meio da violência” (*Ibidem*, p. 64). Basta lembramos da intensidade que fundamentalmente caracteriza os trágicos amantes para nos afinarmos com a perspectiva de Girard. Dois governantes podem tanto desejarem possuir um ao outro, quanto o império do outro.

Se afirmarmos que a *rivalidade mimética* está na base desse amor-paixão de Antônio e Cleópatra, o amor-eros ainda continuará um fingimento e os personagens irão se mover a fim de camuflar a *verdade dessa rivalidade mimética* que estaria no fundamento do desejo erótico do casal de amantes. Se “a inveja é o afrodisíaco por excelência, o verdadeiro elixir do amor” (GIRARD, 2010, p. 78), não nos parece uma ideia irrazoável justificá-la como motivação do fingimento.

### I.III – TEATRALIZAÇÃO E AUTOTEATRALIZAÇÃO: O CREPÚSCULO DA TRAGICOMÉDIA DO AMOR-INVEJA

“O verdadeiro nome do Amor é cativoiro”

(William Shakespeare)

Figura 3 - O Abraço, de Egon Schiele.



Fonte: Lahr; Tabori (1985).

Na leitura de René Girard, a obra de Shakespeare é potencialmente marcada pela tragicomédia, pois “Shakespeare é mais cômico do que percebemos, de modo amargamente satírico e até mesmo cínico, muito mais próximo das atitudes contemporâneas do que jamais suspeitaríamos” (2010, p. 46). Este argumento sugere também que a identidade seria algo que não se pode levar a sério.

Nesse ponto em particular, podemos reforçar o paralelismo crítico entre Girard e Rotterdam em relação ao espírito de uma época em que, influenciado pelos princípios humanistas, o homem se projeta (re) criando-(se) conforme sua vontade.

O humanista Erasmo de Rotterdam propõe o “parecer” como instância de uma vida em que não há espaço para o trágico, já que resta ao homem um temperamento multifacetado no palco da comédia humana. A hipótese de que a comédia é o mecanismo que estrutura a dramaturgia shakespeariana,



especulado também por Girard, nos é válida, assim como o mundo personificado como um grande teatro.<sup>34</sup>

Para Otto Maria Carpeaux, Shakespeare se apresenta como um dramaturgo que reflete o mundo barroco, por excelência, teatral, diríamos:

O conceito barroco do mundo levou Shakespeare a uma concepção altamente original da História: conceber a tragédia histórica como tragicomédia. *Antony and Cleopatra*, em que um mundo desaparece, é a tragicomédia de um amor perverso, trágica e ao mesmo tempo cômica num sentido muito alto, porque o cosmos, que é a cena dessa peça “mundial”, compreende tudo: a construção dramática, em *Antony and Cleopatra*, é difusa; mas a música verbal do poeta dramático atinge nessa obra seu ponto mais alto. [...] O mundo, para Shakespeare, tornou-se um problema (CARPEAUX, 2011, p. 733).

A teatralidade barroca situa a peça num contexto de ambiguidade. Nem puramente trágica nem integralmente cômica. Carpeaux aponta esse jogo muito comum em Shakespeare em que o hibridismo de gêneros é a marca de sua dramaturgia. E ainda mais, pois o próprio erotismo na corte de Cleópatra ganha matiz cômico. Para mostrar a importância da presença do cômico no trágico, Shakespeare, logo no primeiro ato, apresenta-nos uma cena em que a camada de comédia ganha saliência:

Charmiana: - Senhor Alexas, doce Alexas, Alexas quase tudo, Alexas quase absoluto, onde está o vidente que prometeu à rainha? Quero conhecer esse marido que você garante terá os chifres cobertos de guirlandas!  
 Alexas: - Vidente!  
 Vidente: - O que deseja?  
 [...]  
 Charmiana: - Bom senhor, dê-me uma boa sorte.  
 Vidente: - Eu não dou; apenas prevejo.  
 Charmiana: - Então preveja-me uma.  
 Vidente: - Você há de ficar melhor que é.  
 Charmiana: - Ele fala da carne.  
 Iras: - Não, vai pintar-se na velhice.

<sup>34</sup> A ideia de que estamos em palco não é uma exclusividade do pensamento girardiano. Basta recordarmos aqui em *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca, onde nos deparamos com a importância dessa mesma cosmovisão, porque, “se a vida era sonho e o mundo era um teatro, era preciso saber agir e atuar nele, pois das obras e escolhas dependia o desenrolar da trama e o final feliz” (apud LIMA, 2009, p. 29). Shakespeare também reforçará este argumento, como mais adiante demonstraremos. Por ora, basta lembrarmos a conclusão do personagem Jacques, na comédia *Como Quiserem*, ao lamentar o aspecto *teatral* da vida: “O mundo inteiro é um enorme palco/ E os homens e as mulheres são atores,/ Tem suas entradas e saídas/ E o homem tem vários papéis na vida” (SHAKESPEARE, 2009, p.932)

Charmiana: - Que as rugas não deixem!  
 Alexias: - Não atrapalhem. Prestem atenção.  
 Charmiana: - Silêncio!  
 Vidente: - Vai amar mais do que será amada.  
 Charmiana: - Antes esquentar o fígado com bebida!  
 Alexas: Não; escutem.  
 Charmiana: - Agora quero alguma sorte ótima! Quero me casar com três reis de manhã, e ficar viúva de todos. Que eu tenha um filho aos cinquenta, e que Herodes dos Judeus o sirva. Descubra se vou casar com Otávio César, e me coloque em pé de igualdade com minha senhora.  
 Vidente: - Há de viver mais do que a senhora a quem serve.  
 Charmiana: - Ótimo! Gosto de vida longa mais do que de figos.  
 [...]  
 Então parece que meus filhos terão nome. Por favor, quantos meninos e meninas terei?  
 Vidente: - Tivessem úteros os seus desejos  
 E fossem todos férteis, um milhão.  
 Charmiana: - Chega, tolo! Eu lhe perdoo as tolices.  
 Alexas: - Você pensa que só meus lençóis sabem dos seus desejos.  
 Charmiana: - Vamos; agora diga a Iras.  
 Alexas: - Todos queremos saber nossa sorte.  
 Enobarbus: - A minha, e a maior parte de nossa sorte para esta noite, será cairmos bêbados na cama.  
 Iras: - Eis uma palma que promete castidade, se não prometer mais nada.  
 Charmiana: - Como o transbordo do Nilo promete fome.  
 Iras: - Parceira de cama louca, não sabe prever nada.  
 [...]  
 Charmiana: - Que os céus corrijam nossos piores pensamentos!  
 Alexas: - Vamos, a sorte dele, a dele! Que se case com uma mulher que não ande direito, doce Ísis, eu lhe imploro, e que ela morra logo, e outra ainda pior a seguir, e uma pior atrás de outra, até a pior de todas levá-lo rindo para a cova, cinquenta vezes corno! Boa Ísis, ouve-me esta prece, mesmo que me negues, pedido mais sério: boa Ísis, eu lhe imploro!  
 Iras: Amém. Querida deusa, ouve a prece do povo! Pois assim como parte o coração ver homem bonito ou mulher sem vergonha, é muito triste ver um safado não ser corneado. Portanto, querida Ísis, por uma questão de decoro, dê-lhe a sorte que ele merece! (SHAKESPEARE, 20014, pp. 20-23)

Toda a passagem acima é de inegável dinâmica cômica e trocadilhos eróticos. O ambiente da corte de Cleópatra alterna entre brincadeiras verbais de cunho erótico. Girard, no entanto, não aproxima eros e o espírito da comédia como aqui estamos fazendo.

Voltemos a analisar um procedimento insistente no tratamento que Shakespeare confere as suas ações, sejam elas cômicas ou trágicas, que é a habilidade de uma autoteatralização. O caso de Iago, em *Otelo*, por exemplo, é um caso flagrante nesse procedimento de *inventar ficções* e de inaugurar um teatro em volta de si mesmo. Iago provoca o conflito inicialmente

por invejar o cargo de Cássio e, tomado de ódio pelo mouro, inventa uma suposta traição entre a esposa de Otelo - Desdêmona - e o soldado Cássio. Para isso, dissimula sua vilania em uma inconfundível máscara, tudo nele se resumindo a uma de suas frases: “Não sou o que sou” (SHAKESPEARE, 2011, p. 15).

No entanto, Iago não engana o espectador, mostrando claramente que é um vilão dissimulado. Ele, em seus solilóquios, coloca todas as cartas na mesa a respeito de suas intenções. Se a inveja nele é inconfundível, o que podemos questionar é se, “vítima” desse fenômeno mimético, teria como objeto de desejo o mouro (por possuir uma esposa virtuosa) ou o tenente (por possuir o cargo que almejava como seu). A lucidez de Iago não permite que o mesmo minta para si mesmo. Girard confere ao vilão a qualidade de “constância mimética”<sup>35</sup>:

Iago é complexo e fascinante. Ao deixá-lo com ciúmes de Cássio, seu rival profissional de sucesso, e de Otelo, que ele suspeita ter tido um envolvimento erótico com sua esposa, Shakespeare confere a esse vilão consistência mimética e assim desvia para ele grande parte da feiura que caberia a Otelo. Surge à plena luz do dia toda a paisagem e inveja infernais (GIRARD, 2010, p. 533)

E no nível puramente dramático na qualidade de leitores, não nos sentiremos confusos frente aos enredos fabricados por Iago, enquanto que em Cleópatra a regra do jogo “sugere que sua identidade real é falsa e sua identidade falsa é verdadeira” (GIRARD, 2010, p. 143).<sup>36</sup>

A outra semelhança notada entre *Antônio* e *Cleópatra* e *Otelo* diz respeito ao que Girard descreveu desta última obra, em que estaria presente uma ameaça de perder o objeto desejado/invejado. Antônio deflagra algumas imprecações a fim de reduzir a importância do sujeito desejado, referindo-se a

<sup>35</sup> O termo “consistência mimética” sugere que Girard ressalta no vilão essa habilidade de, por fingimento, desencadear toda a crise mimética. Segundo ele, “o ciúme do protagonista tem suas raízes não naquilo que Desdêmona faz, nem naquilo que Iago diz, mas na fraqueza interior que forçou Otelo a recorrer a um intermediário” (GIRARD, 2014, p. 532). Esse intermediário é, aqui, o próprio Iago.

<sup>36</sup> Vale lembrar que Girard não faz esse comentário em relação a Cleópatra. Tivemos a liberdade de observar, no entanto, que nela está presente esse jogo *performático* de identidade.

Cleópatra nos seguintes termos:

[...] Ser ludibriado  
 Por uma que flerta com os lacaios?  
 [...] Sempre foste volúvel, porém, quando  
 Nos calejamos em depravação...  
 Ah, miséria!...Os sábios deuses selam  
 Nossos olhos à nossa própria imundice,  
 Fazem-nos adorar os nossos erros,  
 Riem-se de nós, enquanto marchamos  
 Para nossa queda.  
 [...]  
 Encontrei-te porção fria no prato  
 Do César defunto; não eras sobra  
 De Cneu Pompeu, fora as horas ardentes,  
 Na língua do povo não registradas,  
 Que em luxúria passaste. Estou certo,  
 Mesmo que possas supor o que seja,  
 A castidade, tu não a conheces. (SHAKESPEARE, 1997, p. 225)

Esse mesmo recurso dramático de diminuir o valor do objeto de desejo, é parte paradoxal do próprio processo mimético, pois no fundo:

Os personagens ficam mimeticamente excitados ao pensar nos diversos homens com quem essas mulheres supostamente se deitaram, e querem tomar parte nessa turba imaginária. Quando o desejo erótico se torna coletivo, ele transforma em vil luxúria e começa a cobiçar a depravação de seu objeto puramente depravado (GIRARD, 2010, p. 533).

Esse argumento acima é possível notar também como ocorrência no texto das peças *Tróilo e Cressida*, em *Otelo*, em *Muito Barulho por Nada*, e, como visto acima, em *Antônio e Cleópatra*, quando os amantes acusam suas amadas de uma suposta promiscuidade, de traição.

A fim de compreender o quanto de *Otelo* haveria em *Antônio e Cleópatra*, poderíamos utilizar a relação entre *Eros* e *Tânatos*. Girard dedica no *Teatro da Inveja* um capítulo intitulado *Desejo e Morte em Otelo e outras peças*, em que examina como em *Romeu e Julieta*, assim como em *Otelo*, o desejo se precipita para se cumprir na morte.

A presença avassaladora da morte no clímax do processo mimético. À medida que o desejo fica cada vez mais obcecado pelos obstáculos que vai gerando, ele corre inexoravelmente para a aniquilação do eu e do outro, assim como o cortejar erótico corre para sua realização

sexual (GIRARD, 2010, p. 539).

Em *Antônio e Cleópatra*, o suicídio dos amantes e líderes políticos determina a irmandade dessas duas categorias: desejo e morte como estrutura de ambas as peças (*Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra*) e valida o argumento do crítico de que o desejo erótico é uma “corrida voluntária para a destruição e para a morte” (*Ibidem*, p. 540). Para Girard, essa relação é manifestação característica do desejo mimético, como ele exemplifica consagrando mais uma vez sua teoria em *Otelo*:

Otelo é uma peça de desejo funesto. Quando o modelo e o obstáculo realmente se tornam um só, Eros e a urgência destrutiva também se unem, e é isso que Shakespeare retrata na conclusão. Essa fusão de libido e morte violenta é o resultado final da mimese conflituosa (GIRARD, 2010, p. 537).

Apesar de reconhecermos elementos como *Eros e a urgência destrutiva* presentes em *Otelo*, na tragédia *Antônio e Cleópatra* isso não resultaria num “desejo funesto” em seu epílogo. A atmosfera da peça, marcadamente hiperbólica em suas cenas e linguagens, culminando com a morte coreografada da rainha, pretendia, antes, apresentar ao público um *grand finale*. Diametralmente oposta ao “clima funesto” de *Otelo*, a que Girard se refere.

Alguns críticos afirmam que em *Antônio e Cleópatra* é tanto uma “tragédia amorosa épica” (SMITH, 2014, p. 17), quanto nessa se “reconhece a inescrutabilidade do eu privado” (*ibidem*, p. 20) e que “o texto não permite em nenhum momento tomar fôlego” (KOTT, 2003, p. 160). Ora, é também precisamente quando o cômico e o trágico se relacionam que o texto shakespeariano se potencializa enquanto dinâmica, como bem mostramos na segunda cena do primeiro ato, quando o vidente se torna objeto de humor na peça, não raramente consagrada como uma tragédia, mas plena de momentos de comicidade.

Na análise de Girard, a teoria mimética teria como consequência “um jogo de aparência”. O autor sublinha que:

As coisas que primeiro passavam por genuínas mostravam-se ficcionais; as representações supostamente verdadeiras mostravam-se falsas; aquelas que eram falsas desde o início desapareciam por completo. As distinções claras ficavam borradas; a claridade dava lugar à confusão (*Ibidem*, GIRARD, p. 613).

No contexto da peça, especulamos sobre a “autenticidade” do amor da protagonista, representado como categoria de um jogo de aparências inerente à dinâmica mimética, como pretende Girard. Se a hipótese que formulamos de que esse mesmo amor é, no final das contas, um desejo emulador, o resultado seria a ambivalência entre verdade<sup>37</sup> e ficção no enredo da peça, um jogo entre ilusão e *verdade*.

Em *Antônio e Cleópatra*, esse aspecto “borrado” do amor, a que Girard se refere, parece-nos evidente. O crítico O’Shea questiona a natureza desse desejo, se seria espontâneo ou fingido:

O texto shakespeariano provoca várias indagações a respeito do amor dos protagonistas: qual o tamanho/ a intensidade desse amor, qual a sua natureza e quais as consequências? As respostas são múltiplas, uma vez que a estrutura fragmentada da peça e o delineamento dos perfis de Antônio e Cleópatra – incluindo as observações que sobre eles fazem várias personagens – propiciam diferentes perspectivas sobre o amor deles (O’Shea, 1997, p. 12)

Antes nos encontraríamos frente a um casal que, numa relação temperada pela inveja, “podem re-criar sua relação após a sua aparente destruição” (Novy *apud* O’Shea, 1997, p. 12). O aspecto lúdico em *Antônio e Cleópatra*, amantes que estão se recriando, deve ser compreendido como ingrediente do próprio desejo mimético.

Temos que lembrar de que Girard não formulou dentro dessa ordem a concepção de que a partir do desejo mimético gera-se inveja, e essa última desencadeia um *teatro dentro do teatro* shakespeariano. Para o crítico, os fenômenos se fundem: paixão (desejo/inveja) e destruição (rivalidade/conflito). A esse Eros destrutivo chamamos de inveja: dois poderosos amantes,

---

<sup>37</sup> Por falta de um termo mais adequado, usaremos o termo “verdade” a que aludimos no contexto da peça, a fim de significar não a verdade factual, nem a realidade objetiva, já que estamos no terreno da ficção. Referimo-nos à verdade ciência da própria personagem. A verdade, aqui, tem o sentido de amor “autêntico”, em contraposição de um amor fingido.

simbolizando mundos díspares, Egito e Roma, não poderiam produzir concordância na relação. O jogo político e o jogo (teatro) do amor são, aqui, elementos intercambiantes.

Na lógica do desejo mimético seria irrelevante se ela finge estar amando, quando o que sente por Antônio é pura inveja. Também seria irrelevante o desejo de ser o general romano ou de possuir o que o amante possui, posto que “o amor e o ódio, extremos sentimentos instáveis, sempre prestes a transformar-se um no outro” (*Ibdem*, p. 70). Diz Antônio:

Deixai-me. Um nobre espírito partiu!  
E assim o desejei. O que o desprezo  
Muita vez joga fora, gostaríamos  
De poder reaver. Prazer presente,  
Pelo giro da roda, se converte  
No oposto de si mesmo; morta, é boa.  
A mão que a enxotou pronta estaria  
A trazê-la de volta. O feitiço  
Dessa rainha tenho de quebrar;  
Dez mil males, além dos que conheço,  
Minha indolência está a incubar. (SHAKESPEARE, 1997, p. 55)

A velocidade com que o desejo e a atração são convertidos em repulsa é, nesse discurso de Antônio, claramente evidenciado. Os protagonistas confirmam a ideia girardiana: por trás daquele amor retórico, exaltado e pleno de teatralidade, há mal disfarçado sentimento de rivalidade “Os amantes se veem num círculo vicioso em que o desejo jamais é saciado ao alcançar seu objeto; antes, ele não cessa de girar e alimentar um desejo oposto, obstáculo” (GOLSAN, 2014, p. 37). No caso dessa passagem, em que Antônio cita a roda para expressar a natureza da ascensão e queda do desejo, é à própria Cleópatra que ele atribui obstáculo e desejo mimético. De toda maneira, disfarçado, pois, para Girard: “A inveja involuntariamente testemunha uma falta de ser que envergonha o invejoso, sobretudo depois da entronização do orgulho metafísico no Renascimento. É por isso que a inveja é o pecado mais difícil de admitir” (GIRARD, 2010, p. 43). Daí inferimos que o possuidor do fenômeno “inveja” inevitavelmente representa, a fim de não (se) revelar, do contrário seria admitir que o ser cobiçado é superior a quem o cobiça.

Para o crítico canadense Northrop Frye, o próprio Antônio está

subordinado ao desejo mimético – que chama de *paixão*. Eis aqui, para Frye, a razão de sua queda:

A tonalidade de *Antônio e Cleópatra* é mimética elevada, a história da queda de um grande líder. Porém, é fácil olhar para Marco Antônio ironicamente, como um homem escravizado pela paixão; é fácil ver nele um aventureiro romântico de persistência e coragem prodigiosa[...] cuja queda é uma conspiração do destino. [...] Para uma análise desse tipo podemos vir a perceber que os dois fatos essenciais sobre uma obra de arte, que ela é contemporânea do seu próprio tempo e que é contemporânea também do nosso tempo, não são fatos opostos, mas complementares (2014, p. 167).

A *mimesis* a que Frye alude é no sentido aristotélico, e não girardiano.<sup>38</sup> A mimeses que Girard desenvolve a sua teoria é uma ampliação do conceito aristotélico: “Quando Girard afirma, em suma, que nossos desejos não são inatos e autônomos, mas copiados dos outros” (GOLSAN, 2014, p. 25), ele não está rejeitando o filósofo grego. No entanto, quando, a partir desse conceito, ele apresenta outros termos, como *triângulo mimético*, *rivalidade mimética*, *objeto mimético* etc, já recorre a códigos específicos do seu vocabulário e formula teorias não discutidas por Aristóteles.

Para Girard, o *Eros mimético* é, ao mesmo tempo, ação e caráter: em se tratando da construção ficcional empreendida pela heroína em seu convincente fingimento, basta uma leitura da cena do encontro entre Antônio e Cleópatra, em Tarso, na Cilícia, navegando pelas águas do rio Cydnus, descrita pelo soldado Enobarbo, na qual se observa uma narrativa em que a fantasia tem forte peso no discurso, de modo que a Cleópatra que surge para os soldados romanos é uma protagonista extraordinária. Um exemplo flagrante dessa

---

<sup>38</sup> Há dificuldades de achar um termo adequado para traduzir o termo *mimeses* que aparece na *Poética*, de Aristóteles. Em alguns momentos, o filósofo se aproxima do pensamento girardiano, ao afirmar que “a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos comprazem com a *mimeses* realizada” (ARISTÓTELES, 2015, p. 57). Em outro momento, Girard se afasta do pensamento de Aristóteles em função do critério objetivo que esse último elege para compor seu tratado, “pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações” (*Ibidem*, 74). Frye, ao falar da atividade mimética em *Antônio e Cleópatra*, recorre a esse conceito postulado na *Poética*. Se em Aristóteles a relação entre *mimeses* e inveja não foi formulada nem o próprio Frye retira daí qualquer indicação, Girard o faz sem perder de vista o conceito central do filósofo sobre *imitation* e não deixa escapar nenhuma das implicações do caráter mimético aristotélico, acrescentando outros conceitos, enriquecendo-os..



imagem é o discurso de Enobarbo numa descrição tal qual uma *persona* em tela de cinema, que causa o impacto de uma presença desenhada sob moldes míticos. Ressaltamos, aqui, que a descrição da aparição de Cleópatra por Enobarbo é de inegável carga poética:

Deixe-me contar-te:  
 A sua barca, como um trono reluzente,  
 Ardia sobre a água; a popa, de ouro lavrado;  
 As velas eram púrpura, e tão perfumadas  
 Que os ventos apaixonavam; os remos de prata  
 Davam o ritmo a melodia das flautas,  
 E a água que batiam segui-os, pressurosa  
 No enleio dessas carícias. Quanto a Cleópatra,  
 Derrotava qualquer descrição: deitada  
 Em seu pavilhão, bordado a ouro, mais bela  
 Que um quadro de Vênus onde a fantasia  
 Excedesse a natureza. Ladeavam-na  
 Belos meninos ridentes, como Cupidos,  
 Com leques de muitas cores que pareciam  
 Acender as faces gentis que refrescavam,  
 E assim fazer o que desfaziam.

Agripa:  
 Oh, esplêndida visão! (SHAKESPEARE, 2001, p.79-80)<sup>39</sup>

A função dramática de Enobarbo é, seguindo os rastros de Girard, despertar o desejo mimético em quem o escuta e constrói no imaginário suas palavras. Ele cumpre a função de fazer com que todos aglutinem o desejo pelo mesmo objeto, no caso, aqui, Cleópatra. A Cleópatra descrita pelo soldado teria por objetivo atrair os olhares a uma personagem por meio de sua descrição visual. Marco Antônio sofre passivamente aquele mesmo efeito presente no poema *O Estupro de Lucrecia*, em que “nossos corações são manchados por nossos ouvidos” (SHAKESPERE, *apud* Girard, 2010, p. 76). Shakespeare, no entanto, insiste nessa visão de uma Cleópatra que impressiona pela sua beleza plástica, tal qual uma deusa:

Jamais; isso ele nunca vai fazer.  
 A idade não fará com que ela murche;  
 A rotina não banalizará  
 A sua infinita variedade.  
 Outras mulheres fartam apetites  
 Que alimentam; porém, ela esfomeia,  
 Quanto mais satisfaz; caem-lhe bem

<sup>39</sup> De acordo com as convenções literárias da época, no nobre momento de relatar a célebre aparição de Cleópatra no Cidno, o discurso de Enobarbo passa da prosa à poesia. Trata-se de um dos trechos mais conhecidos da dramaturgia Shakespeareana (O’Shea, 1997, p. 159).

As coisas mais vis; santos sacerdotes  
 Abençoam-na até quando é devassa (SHAKESPEARE, 1997, p. 115)

No poema narrativo, *O Estupro de Lucrecia*, Shakespeare já recorre à mesma técnica dramática que usaria anos depois na voz de Enobarbo, com menor efeito, já que esse não chega ao extremo de provocar estupro. Girard reconhece no alcoviteiro Pândaro, de *Tróilo e Créssida*, esse mesmo papel desempenhado por Enobarbo, ao incentivar o desejo por meio de sua descrição “Pois ontem à noite ela estava mais bonita do que jamais vi, ela ou qualquer outra” (SHAKESPEARE, 2006, p.1634), como uma *política do desejo erótico*, manipulando as atenções dos amantes:

Há nessa peça uma alusão ao desejo erótico, mas há também um problema político em sentido estrito, o problema da falta de autoridade de Agamenon, do qual Ulisses trata usando truques miméticos similares aos de Pândaro no campo do erotismo. A unidade da peça está na demonstração do papel paralelo desempenhado pela estratégia mimética em todas as áreas da atividade humana. O símbolo dessa unidade é Pândaro, o intermediário erótico cuja importância, não apenas para essa peça, mas para todo teatro de Shakespeare, não se poderia exagerar (GIRARD, 2010, p. 242).

Nesse contexto, Enobarbo inflama o desejo tanto quanto o Pândaro, de *Tróilo e Créssida*:

Se o cabelo não fosse um tico mais escuro que o de Helena...bem, não haveria comparação entre elas. Por mim, sendo minha parente, não devo elogiá-la; mas só queria que alguém a ouvisse falar ontem, como ouvi. Não quero menosprezar o espírito de sua irmã Cassandra, mas...(SHAKESPEARE, 2006, p.1634)

O que nos parece demonstrável é haver a presença recorrente em Shakespeare de uma personagem para compor esse triângulo mimético.

Em *O Estupro de Lucrecia*, são os elogios de Coralino a sua esposa que incentivam seu estupro por Tarquínio: o apelo despertado pela imagem de Cleópatra para Enobarbo provoca o imaginário erótico de seus ouvintes, o que equivale a dizer que seu desejo por Cleópatra é produzido justamente pelos comentários córicos. Enobarbo teria fundamental importância nessa criação de

Cleópatra, em que não é apenas um narrador que desperta os desejos, mas um agente criador da personagem.

Conclui-se, a partir daí, que não é somente Cleópatra que se ficciona, mas os outros personagens investem nessa mesma estratégia de fantasiar, sua presença nas descrições de imagens.

Lembremos da emblemática descrição de Cleopatra por Enobarbo, já mencionada neste capítulo, que funciona como uma espécie de epifania captada por Enobarbo, e potencializa a fantasia que a figura da rainha despertava no imaginário coletivo, o que está em assonância com as ações da personagem, preocupada com sua autoimagem: parecer grandiosa, divina e epifânica é mais importante que, de fato, sê-lo. Vale observar, aqui, que esse recurso dimensionando personagens também é utilizado por Shakespeare na imagem de Antônio: “Enobarbo: César! Ah, é o Júpiter dos homens / Agripa: E Antônio, o quê é? O deus de Júpiter” (1997, p. 167).

Um dos tradutores da obra, José Roberto O’Shea, também esteve atento a essa construção mimética:

O talento histriônico de Cleópatra é um traço essencial da personagem, pois dificulta o reconhecimento da sua sinceridade quando esta se apresenta. Graças a ele, *Antônio e Cleópatra* se expande: ela não só discute amor e política, mas teatro também. Como já foi sugerido, os dois protagonistas parecem ver o mundo como um palco onde eles representam os seus papéis diante de uma plateia que procuram entusiasmar até mesmo à custa de credibilidade (Rigther).

Cleópatra é uma grande atriz e somos informados sobre sua arte desde o início quando Enobarbo diz a Antônio: “já a vi se acabar vinte vezes em momentos bem menores” (I. 2). [...]

Já foi argumentado que a “infinita variedade” da personalidade cleopatriana também é decorrente dos vários papéis que ela representa [...]

O seu maior papel, entretanto, é o de soberana indignada com a traição do seu tesoureiro Seleuco que a acusa de ter ficado com uma boa parte do tesouro do Egito (V.2). A sua *performance* é tão brilhante que convence o espectador César de que ela pretende viver[...]

Mas a arte teatral de Cleópatra não se esgota na representação: ela também concebe e dirige as duas cenas inesquecíveis da peça: a primeira, quando ela desce do rio Cidno ao encontro de Antônio – narrada por Enobarbo; a segunda, quando ela se suicida, representada por ela e suas aias. Nesta última, que consegue até impressionar César, ela se despede em grande estilo: como rainha, como mulher e como atriz (1997, pp. 18-19).

O caminho percorrido por William Shakespeare e discutido em Girard, ou seja, hiperbolizar a imagem das personagens representadas pelo autodomínio da personalidade - conquista renascentista - possibilita a capacidade das mesmas de se re-criarem. Isso só é possível em um indivíduo com pleno domínio de sua personalidade. O que estamos ressaltando é “a aguçada observação de Hegel, de que Shakespeare torna seus melhores personagens artistas de si mesmos” (BLOOM, 2001, p. 346). Essa afirmação não é um consenso crítico. Girard, ao invés de delegar essa liberdade individual aos personagens, como já lembramos, decompõe justamente o culto da subjetividade neste ponto:

Apreendendo o Outro, incorporando-o ao ser próprio, o sujeito deseja através do mediador.[...] Os personagens perdem essa originalidade que tanto foi valorizada pela crítica ocidental. Girard considera que o gênio romanesco consiste em revelar o desejo em sua condição triangular, o quê, segundo ele, permaneceu oculto por séculos de tradição literária.

A atitude romântica é a que crê no desejo espontâneo e se recusa a aceitar sua dimensão triangular. Empenha-se na intimidade dos personagens e faz do individualismo um dos seus temas centrais, dado não conseguir conceber o fato de que mesmo o mais íntimo do ser do personagem se configura em relação aos demais, incluindo, naturalmente, a dimensão desejante dos sujeitos. O romântico é o autor incapaz de descobrir a mediação do desejo, apesar de poder chegar a ter noção dela. Mas revelá-la atenta contra as suas próprias convicções, demasiado centradas na autonomia do sujeito e de seus desejos (ANDRADE, 2011, p. 44-45).

Esse aspecto extraordinário ou essa individualidade insuflada nas figuras shakespearianas, rejeitada por Girard, foi, inclusive, reiterada pelo crítico Bradley, atento a essa “intensificação da vida” nas personagens, ao apontar que:

O herói, em Shakespeare, é uma pessoa de alta estirpe ou de importância pública, e seus atos e sofrimentos são de natureza extraordinária. Mas isso não é tudo. Sua natureza também é excepcional, e geralmente o eleva em algum aspecto muito acima do nível médio da humanidade. Isso não quer dizer que seja excêntrico, ou modelo de perfeição. Shakespeare nunca concebeu monstros de virtude; alguns de seus heróis estão longe de ser “bons”; e, se concebeu excêntricos, atribuir-lhes posição subordinada na trama. Seus personagens trágicos são feitos da mesma matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que nos cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se de tão alto que, se compreendermos plenamente tudo que está expresso em suas

palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real não há praticamente ninguém que os lembre. Alguns, como Hamlet e Cleópatra, tem gênio. Outros, como Otelo, Lear, Macbeth e Coriolano, são construídos com gigantismo; e o desejo, a paixão ou a determinação ganham neles uma força avassaladora (2009, p. 14).

A afirmação de Bradley sugere que esse investimento na construção das personagens representa também um processo de sofisticação de Shakespeare, que abandona certos traços caricaturais em seus personagens – como em Ricardo III ou Araão, em *Titus Andrônico* – para oferecer maior complexidade às suas criações. Ora, deixando de ser meros tipos e elaborando personagens mais ricos e multifacetados, assim encontramos Shakespeare, em *Antônio e Cleópatra*: a própria personagem dispõe tanto de si mesmo que, nos permitiria dizer, inventa-se a si própria, enquanto o dramaturgo, sem perder o toque expressionista de sua dramaturgia, investe no “gigantismo” e na “força avassaladora” das paixões de suas figuras.

Os argumentos de Bradley não se sustentam, se recorremos ao autor de *o Teatro da Inveja*. É justamente aqui que a crítica de Girard é mais incisiva. A leitura do crítico francês na obra de Shakespeare denuncia essa “psicologia superindividualizada” das criações do dramaturgo:

As observações de Girard sobre a natureza do desejo nas grandes obras-primas examinadas em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* e *Dostoiévsky: do Duplo à Unidade* o levaram a formular, em trabalhos posteriores, uma psicologia inteiramente nova e contrária à psicologia de Freud. Essa “psicologia interindividual”, porém, não passa de um esforço para lidar com as implicações do desejo mimético no presente (GOLSAN, 2014, p. 56).

A concepção do indivíduo para Girard representaria uma reviravolta na hermenêutica da obra shakespeariana. Girard direciona sua crítica aqui onde se interpreta nas criações do bardo personagens hiperindividualizadas e encerradas em seu próprio mundo. Como pretende Harold Bloom, “Cleópatra é tão histriônica e narcisista que a apoteose carismática de sua morte não nos convence de todo” (1998, p. 480). Esse caráter narcísico, como o contrário de um temperamento dependendo do outro, será criticado por Girard.

Se o crítico Harold Bloom pretendia afirmar que essa Cleópatra

narcisista é dotada de um ego inflado e poderoso<sup>40</sup>, o modelo mimético vai tentar mostrar o quanto há de ilusão nessa concepção.

O Professor Richard J. Golsan, em *Mito e Teoria Mimética*, mais uma vez, esclarece muito o pensamento de Girard:

A crítica que Girard tece ao narcisismo freudiano deriva de sua crença em que esse tipo de amor próprio não existe. Antes, o elo entre o homem que deseja e a mulher dita narcisista nada mais é que uma variação do processo mimético. A mulher narcisista ou “coquete” – como Girard a chama – reconhece que desejo atrai desejo. No intuito de fazer-se desejável, ela deve convencer os outros de que deseja a si própria. Desse modo, projeta aquela aura de autossuficiência que, segundo Freud, a torna irresistível. Em termos “girardianos”, ela agora possui a “divindade” que atrai o desejo dos outros. Seu autodesejo, portanto, alimenta os desejos que gera, e assim o circuito se reenergiza continuamente. No centro, porém, não existe coisa alguma. O narcisismo, no final das contas, não passa de um blefe, e por isso Girard o denomina “pseudonarcisismo” (2014, p. 53).

Segundo o pensamento de Girard, afirmaríamos que a Cleópatra de Shakespeare é destronada justamente porque o narcisismo representa o ego que se alimenta da impressão que causa. Essa análise do pensamento girardiano trazida para interpretarmos a personagem pode eliminar a visão de uma rainha egípcia autossuficiente, reiteradamente defendida por Bloom. A própria representação de si mesma, seria, dentro desse pensamento, inerente à dinâmica mimética.

A partir dessa perspectiva, a rainha Cleópatra tenta convencer os outros a respeito de sua personalidade e de um amor que só existe enquanto teatro: esse processo de *convencer os outros de que deseja a si mesma* seria inevitável à luz do modelo mimético.

Essas figuras que se erguem para além de *ordinários e prosaicos*

---

<sup>40</sup> “Segundo Freud, a mulher narcisista exerce uma atração poderosa sobre o homem. Ela é capaz de conservar precisamente aquilo que ele destinou aos objetos amorosos, seu narcisismo é uma poderosa recordação do paraíso perdido de que o homem desfruta na infância. A mulher narcisista é inacessível, autossuficiente e autossatisfatória – em suma, tudo aquilo que ele não é” (GOLSAN, 2014, p. 52). Fica evidente que, para Harold Bloom, é esse narcisismo ilustrado por Freud que o crítico elege ao falar da protagonista de Shakespeare. Girard, que comumente crítica Freud nos pressupostos mais fundamentais, desconstruirá essa mesma visão propondo justamente um “ego empobrecido” para o temperamento narcisista. “A crítica que Girard opõe aos pressupostos mais basilares de Freud o faz deslindar aqueles que são, segundo ele, os dois grandes “mitos” freudianos: Édipo e Narciso” (*Ibidem*, p. 50).

indivíduos – na descrição de Enobarbo do encontro de Cleópatra com Antônio - e que, segundo Bradley, marcaria os personagens shakespearianos, libertam-se do próprio autor, *como se* seus personagens tivessem plenos poderes de se recriarem. Daí a vantagem de lermos em *Antônio e Cleópatra* a habilidade das personagens de ficcionarem uma nova psique: exterior, performática e dotada de multifacetas, só restando ao público questionar as intenções impenetráveis de suas criações (a ausência de solilóquios na peça, recurso tão shakespeariano, nos dá a exata medida de que o pensamento interior das personagens não é compartilhado).

A ambiguidade se encontra na perspectiva segundo a qual a personagem poderia muito bem fingir ser autêntica. Fingimento e atuação em Cleópatra, dissimulação em Iago ou representação em Ricardo III estariam, enfim, todos eles no mesmo nível: submetidos ao desejo mimético. Acresce a isso que estamos face a uma tragédia temperada daquele humor que caracteriza o estilo de Shakespeare: antes de uma cena de grande impacto dramático, um lenitivo emocional neste mundo que é um grande palco. E mais uma vez, em *Antônio e Cleópatra*, o autor está apenas consagrando a máxima de sua dramaturgia, já que, no final das contas, para Shakespeare, “*A poesia verdadeira é a mais fingida*”.

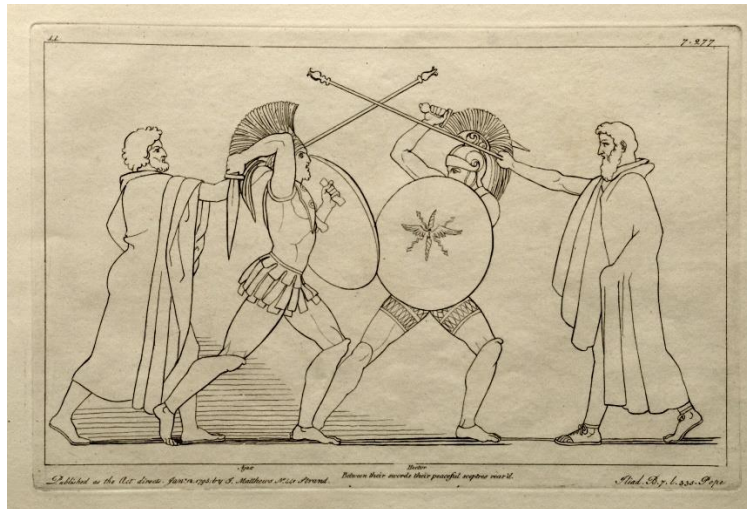
## CAPÍTULO II – AS TRAMAS PARALELAS:

### ÓDIO E EROS

“Sempre desejamos o proibido”

(François Rabelais)

Figura 4 - Nota: “Heitor e Ájax Separados pelos Arautos”, de Flaxman.



Fonte: Moncrieff (1997).

MONTÉQHIOS X CAPULETOS

IAGO X OTELO

BRUTUS X JÚLIO CESAR

PETRÚQUIO X CATARINA

OTÁVIO CÉSAR X MARCO ANTÔNIO

A princípio, o mais evidente no tocante à rivalidade em *Antônio e Cleópatra* é a relação entre os líderes romanos Otávio César e Antônio. Propormos analisar esse fenômeno numa relação de paixão, em que o componente mimético não está absolutamente ausente. Mesmo não se tratando de amantes, “inveja” e “eros” têm íntima relação, segundo René Girard, e não pode ser subestimada.



Antes, Girard observa a mesma simetria entre fascinação e ódio: “Todos os personagens shakespearianos querem ser seus rivais vitoriosos” (2010, p. 115). A admiração-paixão e as rivalidades nas cenas entre os amantes situa-se proporcionalmente no mesmo patamar para Marco Antônio e Otávio César: esses que ora se reconciliam em nome de Roma, ora se repudiam em nome de Cleópatra.

A admiração mimética de Otávio César camuflada em crítica para o general romano não passou despercebida por Girard. Essa ambivalência entre líderes permite que se articule uma relação que não esteja reduzida ao âmbito político. A observação de Girard é feita mais precisamente na análise do crítico na relação entre Coriolano e seu rival/modelo/obstáculo Aufídio ou inversamente o contrário. Em *Coriolano*, última tragédia que William Shakespeare escreve sozinho, o orgulhoso cônsul Caio Márcio (Coriolano) despreza a multidão romana de modo tão brutal que é banido da cidade e se une ao seu inimigo de até então, Aufídio, para atacar Roma. Girard concentra sua análise na relação entre Coriolano e Aufídio, enxergando ali mais desejo e emulação que repúdio e ódio propriamente:

Aos olhos de Aufídio, que sempre foi derrotado por seu rival no campo de batalha, Coriolano parece o próprio deus guerra, um modelo de tudo que ele, Aufídio, o homem inferior, quer ser. Também Helena foi derrotada num tipo de guerra muito diferente, mas tão importante para ela quanto as guerras entre Aufídio e Coriolano em seu contexto. As consequências são rigorosamente as mesmas: Aufídio é vítima do desejo ontológico. Todos os personagens shakespearianos querem ser seus rivais vitoriosos” (GIRARD, 2010, p. 115).

Para Girard, existe entre eles uma espécie de “erotização do mediador” (*Ibidem*, p. 116). Em igual medida podemos perceber essa ambivalência na relação de Marco Antônio e Otávio César. As palavras de Aufídio, no entanto, sugerem mais esse desejo no imaginário deste general Volsco que entre os romanos líderes em *Antônio e Cleópatra*, mas a atração mimética não seria menos sugerida: “Derrotaste-me / dozes vezes a fio/ e desde essa época/ sonhei todas as noites com encontros/ entre nós dois. Travados, no meu sono, rolávamos no chão, o capacete/ um do outro a desatar, e nos pescoços, / encrispados os dedos, do que sempre / meio morto sem causa eu despertava” (SHAKESPEARE, 2008, p. 422).

Em<sup>41</sup> *Antônio e Cleópatra*, os amantes despertam tanto desejo entre si, quanto os dois expoentes de rivalidade: Marco Antônio e Otávio César. Esse caráter do general, segundo Girard, não deixa de sugerir uma mal disfarçada atração homoerótica. Nas palavras do professor Ruy Homem:

César que triunfa, pessoalmente e em nome de Roma, no desfecho (e que triunfou o processo histórico representado em *Antônio e Cleópatra*) emerge nesse texto com as qualidades de objectividade e inexorabilidade do vencedor, mas representado em termos que lhe configuram uma insuficiência emocional e experiencial. Os romanos que se escandalizam com o comportamento de Antônio na cena de abertura, ou que exasperam no ponto crucial da acção com as decisões que o vão perder, fazem-no a partir da consciência do declínio de um chefe recordado (e amado) numa plenitude da experiência na qual esses seguidores não verberam *in toto* as fruições dos sentidos, mas tão somente o que vêem como a capitulação de Antônio diante de tais fruições. Contudo, no caso de Otávio César, a aversão por ele manifestada em 1.4 em relação ao comportamento egípcio de Antônio poderá ser em parte resultante da genuína contrariedade política, em parte um esforço de atenuação da simpatia de Lépido pelo outro triúmviro - mas, acima de tudo, corresponde a uma incapacidade fastidiosa de aceitar a venalidade humana no que as gratificações dos sentidos respeita. É reveladora (e um dado magistral de caracterização) a repulsa adolescente que transparece das suas palavras sobre a convivência imaginada de Antônio “com rufias que transadam suor” [...] Os elogios fúnebres que Otávio Cesar profere por Antônio e por Cleópatra, porque públicos, sugerem-se mais como um dever para com a magnanimidade da sua própria imagem do que como um sinal de generosidade ou afecto – constituindo, para além disso, a confirmação de seu estatuto de vencedor (HOMEM, 2001, p. 28).

Basta confirmar essas observações sobre o sentimento de aparente repulsa de Otávio César, ao mencionar o suor transadado no general, para o elogio final, que, embora o professor Rui Homem considere hipócrita, na perspectiva girardiana é fonte da verdadeira admiração por Antônio.<sup>42</sup> As palavras de Girard vão imediatamente a esse ponto: não seria outra coisa que não o *próprio desejo* a que César procura esconder em sua crítica ao general romano *bon vivant*. Em suas teorizações, diz Girard:

---

<sup>42</sup> Conferindo validade a interpretação do professor e tradutor Rui Homem, lembremos que “Com efeito, para Girard, a homossexualidade é em essência uma *transferência* do desejo sexual, cujo foco passa do objeto do mediador. O processo pelo qual o desejo heterossexual se torna desejo homossexual é bastante simples. O sujeito ou imitador desejante ‘só precisa se deixar fascinar pelo mais terrível de seus rivais’”. (GOLSAN, 2014, p.56)

Subjacente aos desejos, há sempre um *modelo* ou *mediador* não reconhecido por terceiros e até mesmo não reconhecido por aquele que o imita. De forma geral, desejamos o que desejam as pessoas à nossa volta. Nossos modelos podem ser reais ou imaginários, coletivos ou individuais. Imitamos os desejos daqueles que admiramos. Queremos - “ser como eles”, roubar-lhes o seu ser (GIRARD, 2012, p. 11).

À luz de Girard, a condição dramática entre os líderes não é outra que o próprio impulso mimético que *anima* os inimigos da rainha, tanto mais que a depreciação de Cleópatra, enquanto exótica e responsável por *emascular* o herói romano, é movida pelo mesmo motor mimético, seja como personagem shakespeariana, seja como figura plasmada por Plutarco – fonte de inspiração para a Cleópatra de Shakespeare. O professor e tradutor Rui Homem lembra dessa relação:

O estudo das manifestações desse fascínio põe em evidencia como é tênue a linha que o separa do opróbrio – atente-se na dinâmica vituperativa com que William Hazlit enquadra a “volúpia” de Cleópatra, ao declarar: “É voluptuosa, ostentatória, consciente de si, vangloria-se dos seus encantos, é altiva, tirânica, volúvel” (BATE, 1992, p. 265). Esta contiguidade, e o reconhecimento da conformação cultural que dirige o desejo para a mulher exótica, contribui para que o discurso do fascínio de Cleópatra tenha em anos recentes obtido condenação frequente como sexista e racista (2001, p. 31).

Girard se detém nessa reação de censuras ao “caráter ignominioso” do objeto desejado e seu fascínio, só lhe resta depreciá-lo, que ocorre quando o sujeito não possui o objeto. O desejo mimético é tão dominante em *Antônio e Cleópatra* que sempre voltaremos a nos perguntarmos por qual razão Girard não dedicou uma análise à obra. Passemos mais uma vez às palavras do tradutor e vejamos o que podemos concluir de Cleópatra como presa do obstáculo do desejo mimético:

O quadro cultural que institui a sedução do seu exotismo é justamente aquele que Edward Said caracterizou em *Orientalism*, ao demonstrar como estereótipos cujo fascínio recobria os factores insidiosos da menorização étnico-cultural. A sedução “oriental” de Cleopatra é indisfarçável em passos em que a protagonista é apostrofada como “estrela do Oriente”, ou em que Antônio declara: “É

no Oriente que está o meu prazer” e “São macios os leitos no Oriente” (HOMEM, 2001, p. 32).

De fato, a situação de Antônio só poderia ser invejável aos olhos dos outros romanos, obrigados a encarar uma guerra ao invés de fruírem da taça do prazer. As pejorizações de Cleópatra – seja na ênfase em sua sexualidade, seja nas referências à sua maturidade -, configuram-se, assim, para essa época, um tipo de amor seródio no texto. O tradutor Rui Carvalho Homem lembra como o modo dos romanos de depreciar a rainha macedônica era a valorização de sua idade, e a própria protagonista lamenta essa circunstância: “Cleópatra insiste em recordar – com a menção à já passada ‘frescura/ Da idade’, descrevendo-se ‘enrugada pelo tempo’- oferecendo-se à leitura como uma instância de mulher desejada que ostensivamente se demarca do paradigma culturalmente dominante da juvenelidade” (2001, p. 32).

Quanto a Cleópatra, depreciada pelos romanos, sobretudo porque ela possui o objeto de desejo por eles cobiçado (e do próprio Otávio César), qual seja, Antônio<sup>43</sup>: O soldado Filo já nos diz logo na primeira Cena em tom de alta censura

Não, o tonto do nosso general  
Passa da conta; os olhos tão altivos,  
Que em guerra dominavam legiões  
E como aço de Marte faiscavam,  
Ora se abatem, ora se desviam  
Do seu dever, da sua devoção,  
Para um rosto escuro; o coração  
De guerreiro, que no fragor bestial  
Das batalhas rompia-lhe no peito  
Fivelas da couraça, já perdeu  
A têmpera e agora é fole e leque  
Esfriando o calor daquela egípcia. (SHAKESPEARE, 1997, p. 39)

---

<sup>43</sup> É possível reconhecer a dinâmica mimética de Girard não somente nos autores que ele consagra em seus estudos. O teatro mais recente pode ser também tão revelador quanto o teatro shakespeariano. Vale aqui lembrar a releitura de Eugene O'Neill, da *Oréstia*, de Ésquilo, em *Mourning Becomes Electra*. O ódio da personagem Lavínia - Electra por sua mãe culmina após a sua morte pelo fato da filha praticamente “reencarná-la em atitudes como a de se vestir tal qual e de ser tão criminosa quanto a própria mãe. No último livro da trilogia, O'Neill adverte que, quando Lavínia aparece “na sala iluminada, sua transformação é surpreendentemente visível. Num primeiro relance, se poderia confundi-la com sua mãe.[...] Os movimentos do seu corpo têm agora a graça feminina que sua mãe possuía. Seus olhos estão captados pelos dos Mannon dos retratos [...]” (1970, p. 273). Lavínia incorpora justamente sua “rival-modelo”. Seu ódio aqui não é outra coisa que o obsessivo desejo de ser a mãe.

Nesta primeira cena, o tradutor e crítico O'Shea lembra como Filo, amigo de Antônio, lança mão do trocadilho “egípcia” “, que, no inglês elisabetano, possui conotação pejorativa, jogando com o termo, pois:

“Gypsy”: cigana ou forma abreviada de *Egyptian* (egípcia). Uma vez que os ciganos eram, supostamente, de origem egípcia, estereótipos a eles associados, tais como lascívia e má-fé, são aqui insinuados em Cleópatra. Novamente, partindo de Filo, a referência é claramente pejorativa (1997, p. 85).

O tradutor em língua lusitana reforça essa mesma intenção dos romanos depreciar em Cleópatra, por ela possuir o objeto de desejo – e leia-se aqui por despertar a Inveja – dos romanos. Seja para ridicularizar aquela paixão, seja para colocar a rainha num quadro de definição de valores em que ser egípcia tem sentido de ser “inferior”:

[...] O primeiro verso instaura desde logo um dos discursos dominantes na peça sobre a experiência guerreira e amorosa, configurando-se numa oposição que depressa se querera propor como o léxico que desde início é investido na caracterização da “doideira” contribui também para afastar o “general” da juventude, sugerindo aquele amor serôdio e ensandecedor que é um dos alvos mais perduráveis nas tradições dramáticas do Ocidente. A primeira fala encaminha-se assim para uma depreciação satírica do que origina a insatisfação de Filo, mas esse registo coexiste aqui com a magnificação heroica do grande militar, retoricamente necessária à negação do amor que supostamente o degrada. O que na esfera da guerra era reluzente, “aquele olhar magnífico, / Que (...) / Brilhou como a armadura de Marte”, embacia-se ao serviço de uma “fronte tisonada”; o ânimo incontível no campo de batalha torna-se instrumento do lar (da lareira), numa representação da paixão do general como um serviço doméstico que por sua vez representa serviço sexual: “Tornou-se o fole e leque que refrescam/ A lascívia de uma egípcia<sup>44</sup>” (HOMEM, 2001, p. 23).

Shakespeare observa que, desse modo, é impossível assumir a perspectiva de um dos amantes, razão pela qual ele joga com os pontos de

---

<sup>44</sup> Vale atentarmos para as palavras do tradutor, que lembra sobre como no imaginário ocidental a representação dos ciganos era decisiva para Shakespeare colocar na boca de um soldado, no intuito de assegurar o contexto negativo que o discurso sugere, “a representação negativa das comunidades ciganas em diferentes culturas europeias é já anterior ao século XVI, e confirma-se em variados textos quer de Shakespeare, quer de outros autores da mesma época (como também, entre nós, com Gil Vicente, nomeadamente no seu *Auto das Ciganas* de 1521)” (2001, pp. 197-198).

vistas: ambos ridicularizados, alternando a culpabilidade entre Antônio e Cleópatra. A isto, poder-se-ia dizer que é na perspectiva romana, primeiro, que os planos se confundem. Na alternância das denúncias, Otávio César, Filo e outras figuras apontam a semelhança entre a imperatriz egípcia e o general romano. A atração entre ambos tem o poder de reciprocidade destrutiva. Sem dúvida, parece-nos que é Otávio quem elege Marco Antônio como modelo mimético. Se as rivalidades ali proliferam, é porque existe um obstáculo que impede César de ser César, e esse obstáculo é Cleópatra. O conflito entre Antônio e Otávio César não pode ser resolvido sem que esse obstáculo, na lógica girardiana, tenha sido afastado.

Como lembra Girard, ao colocar Édipo e Tirésias não como inimigos, mas como rivais semelhantes que se acusam mutuamente, não é possível polarizar a culpa. Recusando-se a admitir a culpa de Édipo, Girard reexamina a tragédia colocando a rivalidade entre ambos como uma “simetria ofuscante do desejo mimético”<sup>45</sup>:

A análise essencial é aquela das relações hostis entre Édipo e Tirésias. É, obviamente, uma rivalidade mimética, fonte de uma simetria sempre mais violenta entre os dois visionários que se imitam um ao outro perpetuamente, seu ódio redobrando em cada réplica. Os dois homens parecem-se já no começo e mais ainda no final. É para aperfeiçoar a semelhança com seu rival cego, podemos dizer, que Édipo fura os olhos...Um processo análogo se inicia com Creonte. Quanto mais os personagens procuram-se se diferenciar, mais se assemelham. Todas as características estruturais dos conflitos miméticos são levadas ao extremo. Mais a violência aumenta, menos ela traz a resolução. Por ser assim, tanto Édipo, quanto Tirésias ou Creonte poderiam desempenhar o papel de culpado. Durante muito tempo, a balança permanece igual entre os personagens e se, no fim, é para o lado de Édipo que ela pende, se é Édipo que fornece a vítima indispensável, não é porque ele o merece mais que os outros dois, e sim por um motivo que Sófocles advinha, penso eu, mas que jamais menciona (GIRARD, 2012, p. 15).

Ora, essa mesma hostilidade mais de uma vez observada entre Otávio César e Antônio -analisada por Girard - é também um componente – certamente mais problemático, embora não haja na obra girardeana nenhuma espécie de estudo a esse respeito – na relação entre Antônio e Cleópatra.

---

<sup>45</sup> Expressão usada por René Girard no livro *Édipo Mimético* (2012, p. 12).

Shakespeare recusá-se a contar a história na perspectiva exclusivamente romana, e mesmo que a corte de Cleópatra nos seja apresentada nesse ambiente de futilidade e jocosidade eróticas<sup>46</sup>, o significado é modificado essencialmente na medida em que os romanos em nada se diferenciam da “degeneração” oriental.

É essa inversão de perspectivas que Girard elogia no bardo, tal qual em Sófocles, que chegou, segundo o crítico, muito próximo de revelar aquilo que Shakespeare expressará enquanto *verdade* mimética<sup>47</sup>:

Recorde-se que, em *A Violência e o Sagrado*, ele via no mito de Édipo uma história que narra os acontecimentos da execução do mecanismo vitimário da perspectiva da coletividade. Mas, ao mesmo tempo, Girard via em Sófocles uma capacidade genial para fazer da crise seu tema central, e ressaltar a arbitrariedade das diferenças que o pensamento mitológico impõe (ANDRADE, 2001, p. 311).

A ansiedade dos romanos em culpar Cleópatra pela “cegueira” do general - e pela desunião entre os romanos - era o esforço de afastar o objeto-obstáculo para se chegar ao carismático general romano, denegrado pelas noites de amor proporcionadas pela rainha. O impulso de Cesar é tanto uma preocupação com a ordem pública, quanto um desejo de se apropriar de Antônio:

César: - Eu lhe escrevi,  
Mas em Alexandria, em suas farras,

<sup>46</sup> Inevitável não reconhecer nesse parágrafo a semelhança com que o autor e crítico C.S.Lewis comenta sobre esse aspecto lúdico dos jogos eróticos. Diz ele, no livro *Os quatro amores* (2014), ao examinar o amor-eros, que “Não precisamos levar Vênus totalmente a sério sem violentar nossa condição humana. Não é por acaso que todas as línguas e literatura do mundo são ricas em piadas sobre sexo. [...] Expulse a brincadeira e o riso da cama, e uma falsa deusa poderá ocupar o lugar. Será ainda mais falsa que a Afrodite dos gregos, porque estes, mesmo quando a cultuavam, sabiam que ‘ela amava o riso’. O povo está perfeitamente certo em sua convicção de que Vênus é em parte um espírito cômico” (pp. 137-138). Como se vê, Shakespeare não está distante disso ao representar a corte de Cleópatra, como espaço ocasional de brincadeiras, como justamente o lugar em que o zombeteiro Eros se manifesta, numa oposição ao espírito de sobriedade e “seriedade” romana.

<sup>47</sup> O risco da teoria girardiana é bem exposto pelo autor de *Girard: um Retrato Intelectual*, que é sair do âmbito de crítica literária e transformar o dramaturgo como revelador de um padrão que se repete, ou seja, de uma verdade, seja social, seja psicológica: “Trata-se de uma crítica que só valoriza o realismo. Girard trata seus romancistas como se fossem psicólogos, ou melhor, detetives que perseguem a verdade. Em sua crítica a literatura tem valor exclusivamente cognitivo. Só aqueles que desmistificam o desejo e revelam sua verdadeira natureza são os verdadeiros gênios da literatura” (ANDRADE, 2011, p. 105).

Guardou-me as cartas e, com ameaças,  
Negou reposta ao meu correio.

Antônio: - César,  
Mas ele entrou sem que fosse admitido.  
Eu festejara três reis e nem sabia  
Quem era, de manhã. No outro dia  
A ele expliquei tudo, que era o mesmo  
Que pedir desculpas. Tal sujeito  
É nada em nossa luta; em nossa rixa  
ele não conta.

César: - Você infringiu  
Artigos que jurou, coisa que nunca  
De mim pode dizer. (SHAKESPEARE, 2014, p. 47)

Que diferença nesse trecho há entre o ciúme e a inveja nos amantes? Na qualidade de antagonistas pátrios, há um valor que os une e que os aproxima. Neles, ao menos nesse texto é possível verificar um tom ressentido e afetivo de César. Aqui, o que Girard afirma pode ser aplicado em igual medida entre esses dois: “O conflito entre a amizade e o amor é uma fraude verbal que falsamente desfaz o inextricável emaranhado mimético dos dois” (2010, p. 67).

É difícil discutir abertamente os limites do desejo entre esses dois militares, sobretudo quando a figura de Cleópatra se interpõe entre eles. A rainha egípcia representa um enorme obstáculo entre Antônio e César, tal qual em *Dois cavalheiros de Verona*<sup>48</sup>:

Mais uma vez a amizade será destruída. Valentino e Proteu só podem ser amigos tendo desejos similares, e, se os tiverem, tornam-se inimigos. Nenhum dos dois pode sacrificar a amizade em nome do amor ou o amor em nome da amizade sem sacrificar aquilo que deseja ficar e ficando com o que quer sacrificar. (GIRARD, 2010, pp. 66-67)

Girard não faz essas declarações explícitas, pois o que ele dedicou a tragédia *Antônio e Cleópatra* foram poucas linhas, mas suficientes para que

---

<sup>48</sup> Os *dois Cavalheiros de Verona* é uma das primeiras obras de William Shakespeare, escrita provavelmente em 1590. Segundo Ema Smith, a obra é “Uma das primeiras comédias sobre rivalidade sexual” (2014, p. 59). René Girard dedica um capítulo chamado “O Amor quer elogios”, no livro *Shakespeare: O Teatro da Inveja*, analisando os efeitos de dois amigos desejarem o mesmo objeto afetivo.



depreendamos que o mesmo fenômeno de ciúme e inveja que ele observa em *Otelo* seja assistido entre Otávio César e Marco Antônio:

A história do mouro de Veneza é particularmente interessante para Girard porque, de maneira bastante explícita, Shakespeare nela se ocupa da forma como os ciúmes e a inveja corrompem as personagens. Otelo é manipulado por Iago, que o faz crer que Desdêmona, sua esposa, o engana com Cássio, seu próprio lugar tenente (ANDRADE, 2011, p. 430).

A complexidade da relação de César e Antônio, assim como a de Cássio, Iago e Otelo, alcança em Shakespeare pleno entendimento da relação do desejo mimético. O fenômeno de imitação mais evidente pode ser lembrado na decisão de Antônio de casar com Otávia, irmã de César, num esforço não somente de se reconciliar com seu compatriota, mas também de aliviar os conflitos miméticos derivados da *inveja* de Otávio.

Ainda sobre a relação de “Inveja-eros”<sup>49</sup>, vejamos as palavras de Gabriel Andrade, no livro *Girard: um retrato intelectual*, em que resume o pensamento do filósofo na perspectiva do que é *ser inimigo*, na relação ódio/admiração, e permitindo-nos refletir em que medida podemos aproveitar essas considerações para observar como as mesmas se desdobra nas tramas shakespearianas, mais precisamente em *Antônio e Cleópatra*:

[...] Para o sujeito, o mediador se transforma numa espécie de divindade que detém um poder, a saber, o sentido ontológico que o herói romanesco crê ausente em si mesmo.

Quanto mais o mediador interno se aproxima do sujeito, maior se torna a ambiguidade em torno de sua figura. Por outro lado, é o maior objeto de admiração. O sujeito deseja tudo o que o modelo deseja. Ambiciona possuir o que o sujeito possui porque, no fundo, deseja apropriar-se do *ser* do modelo. Mas o principal obstáculo para ser o modelo é o modelo mesmo. O modelo interfere na consecução de desejos que, paradoxalmente, são sua própria origem. Ódio e admiração se concentram, assim, no mediador (2011, p. 67).

O que pretendemos mostrar é que a inveja, enquanto *mal ontológico*, nas palavras do próprio Girard, encontra-se quase exclusivamente como regra

---

<sup>49</sup> Poder-se-ia compreender o termo inveja-eros como amor-ódio. A ideia é que o fenômeno repulsão e atração atuam dentro de uma mesma dinâmica mimética.

nas inter-relações, e não exclusivamente entre o casal de protagonista. Sendo assim, quem seria mais escravo desse desejo ontológico não seria Antônio para com Cleópatra, mas sim Otávio César para com o General. Basta lembrarmos que a imagem de um Antônio escravo da sedução de Cleópatra é notória pela crítica e como uma analogia dominante no texto. A acusação de que Cleópatra emasculava o herói e “a domesticação do herói, tendo em conta as frequentes alusões a Hércules como antecedente mitológico de Antônio, poderá convocar o episódio de Hércules como escravo de Ônfale” (HOMEM, 2001, p. 23).

Essa mesma dinâmica de rivalidades podemos achar em outras personagens shakespearianas.<sup>50</sup> O exemplo mais emblemático é a célebre inimizade entre Montéquios e Capuletos. Lembremo-nos somente de que é justamente por ser proibido sua relação que os jovens amantes transgridem as regras das famílias inimigas, levando-nos a questionar se não foi isso mesmo, isto é, a atração entre Romeu e Julieta teria ocorrido justamente pela intervenção do proibido entre ambos imposto pelas famílias. Se Girard insiste que o obstáculo também é vetor de admiração, estaria justificado o desejo entre Romeu e Julieta, a ponto de desafiar a inimizade entre os pais. Mas o que realmente importa para Girard, e parece que também para o crítico Northrop Frye, é que desejo e morte se unem no jogo mimético de eros e ódio em *Romeu e Julieta*:

Os criados têm espadas de folha larga, não têm floretes e não podem esgrimar, pois essas coisas são para pequena nobreza. Eles vêm para se meter em confusão: “remeber thy swashing blow” [não se esqueça daquele seu golpe soberbo!], diz um deles. As brincadeiras viris, “draw thy tool” [saque sua ferramenta] ou algo parecido, são a forma adequada de introduzir o tema que domina a peça: o tema do amor ligado à morte violenta, e o continuam fazendo mais adiante na peça, quando as imagens mudam para a pólvora (2011, p. 30).

Do mesmo modo, Iago e Otelo, que não passam despercebidos para Girard. A propósito, Girard enxerga uma motivação potencial para depreciar ou,

---

<sup>50</sup> Como não faz parte de nosso escopo um trabalho específico de literatura comparativa, não pretendemos comparar as peculiaridades das rivalidades em Shakespeare. Apenas mencionamos o aspecto de semelhança, como se a dinâmica do ódio/atração fosse sempre atualizada, não importa em que enredo e em que personagem, seja com essas ou aquelas características.

nas próprias palavras de Girard, *depravar* o objeto de seu desejo, pois “Iago sequer precisa sugerir que cedo ou tarde Desdêmona acabará se apaixonando por alguém de seu próprio mundo, porque Otelo acredita nisso por si só” (2010, p. 535), e, para Girard, a verdadeira ameaça é realmente Cássio.

Cássio é tudo que Otelo não é: branco, jovem, bonito, elegante e, acima de tudo, um verdadeiro aristocrata veneziano, um verdadeiro homem do mundo, sempre à vontade perto de gente como Desdêmona. Otelo tanto aprecia Cássio que escolhe a ele e não a Iago como seu tenente (*Ibidem*, p. 532).

Mas, basta polarizar na figura de Iago fortemente esse fenômeno de admiração, que nos é possível reconhecer nele o sujeito que se apropriou do desejo de Otelo.

Quanto a Brutus, assassino de César, Girard dedica essas palavras: “Brutus odeia tanto quanto o ama, o amor de César não é acompanhado de ódio. Mas César pode dar-se ao luxo de ser generoso; nem Brutus, nem qualquer outro romano, ainda pode ser obstáculo para ele.” (2010, p. 373). Na visão girardiana, não poderíamos absorver Bruto da *afrodisíaca* Inveja em nome de seus ideais políticos. Ele é condenado, tanto como Iago, porque, no fundo, o que ele desejava era ser César.

Sobre o casal da comédia *A Megera Domada*<sup>51</sup>, a relação eros-rivalidade alcança aqui seu ponto alto. A rivalidade que os separa será aquela

---

<sup>51</sup> *A Megera Domada* é uma peça de William Shakespeare escrita em 1623 e é considerada pelos críticos uma das primeiras do dramaturgo inglês. A trama da comédia se passa em Pádua e versa sobre Batista, pai de Catarina e Bianca, que só permitiria o casamento da segunda caso a primogênita já estivesse presa aos laços do matrimônio. O temperamento determinado e insubordinado de Catarina – o próprio pai confessa o caráter insuportável da filha, contrastado com a “mansidão” da caçula, torna difícil a conquista de um marido. Até que, o cavalheiro Petróquio aparece na cidade, apresenta-se a Batista, que se anima em casá-lo com Catarina. A relação deles é marcada por brigas, sobretudo por que ambos possuem um gênio difícil: “O primeiro encontro entre Katherina e Petrucchio é uma grande briga, porém não há dúvida de que, desde o primeiro momento, cada um dos dois reconheceu no outro seu verdadeiro par, apesar da animosidade entre ambos, que resulta em diálogos cortantes” (HELIODORA, 2014, p.128). A peça então mostra todo esforço de Petróquio em “domar” a fera Catarina. Ao final, ele alcança seus objetivos, depois de tê-la submetido a várias situações como a privação de comida e de sono. Embora boa parte das montagens valorizam na peça uma “superioridade” masculina em Petróquio em sua “tirania” de colocar a “mulher no seu devido lugar”, como no discurso final sobre a submissão feminina, a crítica Bárbara Heliodora discorda dessa perspectiva, lembrando que “É uma pena que se pense sempre em violência entre o mais que temperamental casal protagonista” e que “A situação que Shakespeare descreve é, como deve ser toda situação cômica, um quadro de confusão que, para seu ‘final

que também os une. O confronto do casal, que dura até o fim, é considerado por Harold Bloom uma fusão de sentimentos aparentemente contraditórios.

Confiante Petrucchio provoca em Kate duas reações: externamente, fúria, internamente, paixão. A eterna popularidade de *A Megera Domada* não decorre do sadismo dos espectadores masculinos, mas da excitação sexual dos homens e das mulheres (1998, p. 56).

Bloom não poderia “ser mais girardiano” aqui ao falar do casal. Há uma expressão de Girard para essas relações de desejo e tensão que ameaçam um casal na obra de Shakespeare que cabe bem aos protagonistas referidos: “Comédia de desejo”. Mas Girard também lembra que Shakespeare escreve enquanto poeta, ou seja, o *logos* de sua visão de mundo está impregnado de uma perspectiva bastante criativa: “Ele não está escrevendo tratados filosóficos ou psicológicos, mas comédias e tragédias do desejo” (2010, p. 214). Também, em se tratando desse casal marcado por brigas e erotismo, poderíamos estabelecer paralelo entre Marte e Vênus, já que ambos “reencenam o casamento permanentemente problemático indissolúvel da violência com o sexo” (*Ibidem*, p. 293).

Talvez a relação de Petrucchio e Catarina seja a do casal mais próximo de Antônio e Cleópatra, em que ambos se redimem na expressão máxima de afeto. A cena final dessa comédia shakespeariana vale ser lembrada porque, apesar de citada por Harold Bloom, poderia ser um exemplo recolhido por Girard para demonstrar a proximidade entre *ódio* e do *eros*.

CATARINA:  
Marido, vamos ver como tudo isso vai acabar.

PETRUCCHIO:  
Vamos, Katinha; mas primeiro dá-me um beijo.

---

feliz’, se transforme em um harmônico, de equilíbrio e consciência. No pensamento elisabetano um conceito básico era o de ‘encadeamento dos seres’, que era válido para tudo o que havia neste mundo, a que eles chamavam sublunar. Nesse encadeamento, tudo e todos tinham seus lugares certos a ocupar: entre os animais, vamos do leão ao mais humilde verme, entre os metais, do ouro à poeira, e o mesmo é válido para os seres humanos que ficam acima dos animais e abaixo dos anjos. Na estrutura familiar elisabetana, o marido era o chefe da família e logo abaixo dele ficava a mulher. Havia, entretanto, um outro aspecto na história: a mulher, tanto quanto o marido, tinha direitos e atributos que lhe eram privativos e Kate teria de ser domada, principalmente para ocupar devidamente o seu lugar, merecedor de direitos e obrigações que só a ela caberiam” (HELIODORA, 2006, p. 424)

CATARINA:  
Como! No meio da rua?

PETRUCCHIO:  
Como! Está com vergonha de mim?

CATARINA:  
De ti por Deus que não, mas beijar-te.

PETRUCCHIO:  
Então voltamos já. Rapaz, vira o cavalo.

CATARINA:  
Não; dou-te um beijo; dou. Fiquemos; já não falo.

PETRUCCHIO:  
Não está bem assim? Para se entrar na linha  
nunca é tarde demais, ensina-me Katinha (SHAKESPEARE *apud*  
BLOOM, 1998, p. 61).

A cena tem vários elementos em que é verificável o diálogo com a tragédia *Antônio e Cleópatra*. Apesar das brigas, ciúmes e desejos, eram parceiros ideais e semelhantes um com o outro. Há um dado relevante que não pode ser dispensado, é que o desejo de Petrucchio por Catarina é um desejo emprestado e encorajado pelos amigos. De tanto ter ouvido falar da filha de Batista, Petrucchio se sente tentado – antes mesmo de a conhecer – a cortejá-la. Em *O Estupro de Lucrecia* ocorre exatamente o mesmo fenômeno, ou seja, o desejo de violar Lucrecia ocorre a partir da imaginação, sem que o violador tenha já visto a vítima: “Ao jogar fora todo contato visual entre sujeito e objeto antes do desejo de Tarquínio” (2010, p. 83).

A crítica Bárbara Heliodora, seguindo a esteira de Girard, observa – reforçando a ótica girardiana - que todo conflito é fruto da semelhança que os une:

O interesse que Petróquio tem pela megera que os amigos lhe pintam será, pelo menos, de curiosidade, mas a mim sempre pareceu que no momento em que ele e Kate se viram pela primeira vez, cada um deles sentiu que ali estava seu parceiro ideal – em Shakespeare o amor sempre entra pelos olhos – e todo processo no qual Kate é domada pode e deve ser interpretado como um glorioso jogo entre os dois, durante o qual se medem um ao outro e, uma vez que se conhecem, entram em perfeito acordo, seja quanto à vida que levarão, seja quanto o quadro que se apresentarão aos outros (2009, p. 424).

O jogo dos amantes não difere do jogo mimético. Em toda essa rivalidade nas obras de Shakespeare o mesmo motivo se atualiza: as personagens perdem a sua identidade para desejar/invejar o amante, gerando a mais complexa engrenagem do círculo do desejo: “Repete-se assim o tema shakespeariano do convite ao rival a desejar o mesmo” (ANDRADE, 2001, p. 432). Ora, o conflito será inevitável.

Sem dúvida, ao falar da rivalidade entre Otávio César e Marco Antônio, não hesitamos em declarar que, no conhecimento do desejo mimético, o ódio entre eles é nada menos que o próprio *eros*<sup>52</sup>. Nessa relação, o comentário de Girard é fundamentalmente inigualável para os rivais-admiradores shakespearianos, pois os valores e os sentidos que deveriam permanecer separados contaminam uns aos outros, a amizade e eros, possessividade e generosidade, a paz e a guerra, o amor e o ódio (2010, p. 64).

---

<sup>52</sup> Para melhor elucidar, considerando os múltiplos sentidos que a palavra oferece, vale esclarecer que o termo eros usado em diversos momentos aqui, refere-se a experiência do amor-paixão.

## II.II- A DINÂMICA DO BODE EXPIATÓRIO NO REI-DEPOSTO E NA RAINHA AMANTE

*“O número dos que nos invejam, confirmam nossos talentos.”*

*(Oscar Wilde)*

Figura 5 - Cleópatra, por Benedetto Gennari.



Fonte: Salvador (2011).

Nota: A ritual e coreografada morte de Cleópatra é aqui mostrada pelo pintor italiano, que não endossa a imagem de rainha africana, quando, na verdade, conhecemos que a rainha histórica tem origem macedônica; grega, portanto. Mas ele opta por uma Cleópatra igual à grande parte das mulheres pintadas no Renascimento.

*Antônio e Cleópatra* estaria para *Romeu e Julieta*, ao terem o amor como tema, assim como *Rei Lear* para *Ricardo II* (estas duas últimas peças tendo como tema a deposição de um indivíduo). Note-se, entretanto, que é possível reconhecer afinidades entre os protagonistas Cleópatra e Ricardo II<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Ricardo II é uma tragédia histórica escrita por William Shakespeare por volta de 1595. A trama tem como ponto central a derrota do Rei Ricardo II por Bolingbroke, que viria a se tornar Henrique IV. A peça levanta o problema do “golpe político”, na medida em que o declínio de Ricardo II está em confronto com a sua legítima condição real, pois é ainda enquanto criança que Ricardo II herda a coroa. No entanto a crítica Barbara Heliodora bem nos faz lembrar que “De todos os reis de que Shakespeare trata, Ricardo é o único que crê no que viria a ser

René Girard não o diz diretamente, sua análise prescinde do método comparativo; no entanto, seu foco de atenção não aproxima os dois protagonistas. Decidimos, então, partir do conceito de bode expiatório, proposto por Girard, para verificarmos a possibilidade de encontrar mais elementos de afinidades, ao lançarmos esse novo olhar para a rainha egípcia e o rei inglês.

Em *A violência e o Sagrado*, Girard expõe o princípio do bode expiatório, considerando como, para apaziguar conflitos causados pelo desejo mimético, sociedades arcaicas desprovidas de sistemas judiciários desenvolvem um mecanismo sacrificial. A função desse sacrifício funciona, segundo o filósofo francês, como uma catarse para essas sociedades, uma forma arbitrária de fomento da violência :

É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germes da desavença espalhados por toda parte, dissipando-o ao propor-lhes uma saciação parcial.

[...]

Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principalmente a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. No entanto, há um denominador comum da eficácia sacrificial, tão mais visível e preponderante quanto mais viva for a instituição. Este denominador é a violência intestina: as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre próximos, que o sacrifício pretende inicialmente eliminar; a harmonia da comunidade que ele restaura, a unidade social que ele reforça. Todo o resto decorre disso. (GIRARD, 1990, p. 07)

Pela natureza violenta mesma do sacrifício, Girard reconhece que ele possui, por excelência, um caráter eminentemente trágico. A tragédia, por sua vez, incorpora esse aspecto da violência, o que seria inerente ao próprio gênero:

A tragédia representa no palco a rivalidade e o conflito miméticos, a

---

chamado de teoria do direito divino dos reis, e acredita que sua posição o deixa acima do bem e do mal, livre para fazer o que quiser, do modo que quiser” (2016, p.954). A usurpação do poder por Henry Bolinbroke, ganha, assim, duplo impacto, pois se por um lado há ilegalidades na atitude do rei (como, por exemplo confiscar as terras para pagar uma expedição a Irlanda) há também, face a uma natureza lírica e cheia de “encanto” do rei, seu direito natural de exercer o cargo enquanto rei legítimo.



perda das diferenças e o colapso da hierarquia no seio da comunidade; seus efeitos artísticos e dramáticos mais poderosos advêm do sacrifício ou da expulsão do bode expiatório. Com efeito, diz Girard, a catarse nada mais é do que a sensação vitalizadora e unitiva que a multidão experimenta diante do sacrifício da vítima, da destruição do herói trágico. (GOLSAN, 2014: 71)

A análise do mecanismo do bode expiatório em Shakespeare se dá, em grande parte, na leitura de Girard, em *Júlio César*, em que o autor usa com maior evidência a sua teoria, reconhecendo que, na elaboração de sua dramaturgia o bardo confere a esse princípio um papel central:

Se, como insiste Girard em *A Violência e o Sagrado*, a violência sacrificial e o mecanismo do bode expiatório se encontram no âmago da tragédia, sua presença deveria ser identificada não apenas na obra dos trágicos gregos, como Sófocles e Eurípides, mas também nas peças de outros autores do gênero. [...]

No entanto, é nas tragédias de Shakespeare que, segundo ele, se encontram os exemplos mais espetaculares da violência mimética e do mecanismo do bode expiatório no teatro europeu dos séculos XVI e XVII. Com efeito, para Girard, “o aspecto mais fundamental da dramaturgia shakespeariana [é] a indiferenciação conflitiva e é certamente por essa razão que ele dedicou todo um livro ao autor – Shakespeare: Teatro da Inveja”. (*Ibidem*, p. 79)

Em *Ricardo II*, o processo do bode expiatório não se encontra tão mais próximo de *Júlio César* que de *Antônio e Cleópatra*. As três obras são dramas de forte carga política e isso não deve ser irrelevante na hermenêutica dos textos.

Girard comenta, inclusive, como esse “teatro político corre paralelo a sua transformação no teatro propriamente dito” (2010, p. 411):

O fato de que Roma não tem uma tradição de sacrifício humano não invalida minha interpretação. Em comunidades desprovidas de um sistema judicial eficaz, um indivíduo que seja considerado perigoso será, via de regra, morto ou expulso não por algumas pessoas, mas por toda a comunidade. Há o temor de que sua morte provoque uma reação em cadeia, de vingança mortal. Para bloquear essa possibilidade, essas sociedades recorrem a métodos coletivos de infligir a morte, como o apedrejamento coletivo, a precipitação de um precipício, ou a crucificação, convidando assim à participação unânime. Seja ativa, seja passivamente, por não interferir para salvar a vítima, todos os membros da sociedade tomam parte no assassinato. [...]

Mesmo em sociedades com instituições altamente desenvolvidas, como a Roma republicana, os cidadãos preocupados podem sentir uma necessidade de regredir à justiça sacrificial sempre que as

instituições regulares pareçam não conseguir lidar com a ordem.  
(GIRARD, 2010, pp. 398-399)

A morte de Cleópatra é um desejo evidente dos romanos, e não somente de Otávio Cesar ou Lépido, já que a inveja é “um contágio mimético unânime” (*Ibidem*, p. 399). Nesse caso, Cleópatra, “responsável” pela desordem militar romana, ao afastar Antônio de suas atividades como general faz-se vítima sacrificial, estando ela, estava precisamente no estrangeiro. É justamente nessa qualidade de estrangeira que Cleópatra possui os sinais da vitimização. A marca vitimária, que pode ser uma debilidade física ou alguma enfermidade, aqui se converte na qualidade de ser *estranha* à cultura romana, o que a torna vítima dos maus olhares daquela comunidade.<sup>54</sup>

A tentativa de exorcizar Cleópatra parte do pressuposto de que ela é a responsável por todos os males:

A vossa presença perturba Antônio;  
Rouba-lhe o élan, o cérebro, o tempo,  
O que neste momento é impossível.  
Já sofre acusação de leviano,  
E, ao que dizem em Roma, vossas aias  
E Fotino, o eunuco, fazem guerra. (SHAKESPEARE, 1997, p. 193)

Ora, Cleópatra desafia justamente essas qualidades atribuídas às vítimas do sacrifício. A vítima, comumente acusada de regicídio, parricídio e incesto, ou tornada substituta de um crime alheio, encontra aqui em Shakespeare uma personagem que se recusa peremptoriamente a encenar o processo do bode expiatório *urgente* para que a comunidade (no caso Roma) se purifique. O crime de Cleópatra, no entanto, é desejar o mesmo objeto de interesse dos romanos: Marco Antônio.

Assinala Girard, em *O Bode Expiatório*, esses são crimes (*parricídio*,

<sup>54</sup> É necessário chamar atenção para como a personagem de Shakespeare inverte e resiste à responsabilidade de um bode expiatório. Nas palavras do crítico francês, “Para que a unanimidade seja perfeita, escreve Girard, é necessário que a vítima participe. [...] O que transforma a perspectiva dos perseguidores em verdade indiscutível é a submissão final de Édipo ao veredicto imbecil da multidão” (ANSPACH, 2012, pp. 56-57). Diferente de um Édipo, Shakespeare em nenhum momento confere adesão de Cleópatra à perseguição que a rainha vive como “causa” da discórdia entre os três líderes: Lépido, Marco Antônio e Otávio César – esses últimos mais precisamente. Ou seja, Shakespeare joga o tempo inteiro com a responsabilidade das discórdias e conflitos na trama.

*regicídio e incesto*) que a multidão comumente atribui à vítima no intuito de coloca-la “à altura” da crise e responsabilizá-la pelos tipos de ofensa que destroem as diferenças da comunidade (2014, p. 74).

As acusações mais graves atribuídas a Cleópatra são no sentido de haver pervertido o grande general e herói romano:

Não, o tonto do nosso general  
Passa da conta; os olhos tão altivos,  
Que em guerra dominavam legiões  
E como aço de Marte faiscavam,  
Ora se abatem, ora se desviam  
Do seu dever, da sua devoção  
Para um rosto escuro; o coração  
De guerreiro, que no fragor bestial  
Das batalhas rompia-lhe no peito  
Fivelas da couraça, já perdeu  
A têmpera e agora é fole e leque  
Esfriando o calor daquela egípcia  
[...]  
Olha, repara só. Estão chegando;  
Nele verás o tríplice pilar  
Do mundo inteiro aos pés, qual um palhaço  
De uma rameira.  
(SHAKESPEARE, 1997, p. 39)

A figura lírica de Ricardo II, ao contrário da Rainha, deposto do poder e centrado em sua condição de rei-ator, nostálgico e melancólico ao se despedir do personagem rei que exerceu durante vários anos sua *missão divina*, encarna a vitimização ideal para restauração da ordem naquela Inglaterra medieval, acusado de ser mal administrador do reino:

Sobrecarrega o povo com pesados  
Impostos, o que a todos dele se afasta;  
Multou, por questões velhas, muitos nobres,  
O que todos, também, afasta dele (SHAKESPEARE, 2008, p. 83)

O rei Ricardo II perde, então, o apoio de toda a nobreza e é eleito como a vítima ideal, ao ser sacrificado, e por representar uma ameaça à Inglaterra, tal qual Júlio César. Em *Ricardo II*, fica claro que para a “comunidade” - que em muito poderíamos usar como alternativa na leitura para Cleópatra - é que o sacrifício do rei ofereceria o retorno da paz ao reino. Por isso toda a comunidade se volta contra ele a fim de expurgar “a causa” do caos do Estado:

[...] Como as rivalidades produzem uma energia sempre mais violenta e autocentrada, já que os rivais esquecem o objeto que gerou a disputa para concentrar-se no ressentimento que os consome, a única forma de driblar a escalada da violência consiste em retornar ao objeto. No mecanismo do bode expiatório, tal ocorre por meio da canalização do ódio coletivo contra um único membro da comunidade, transformado em verdadeiro objeto-ímã, cuja imanência gera pelo avesso a transcendência do objeto (ROCHA, 2017, p. 79).

<sup>55</sup>

Sacrificar um rei “ungido por Deus”, por excelência, “sagrado”, ignorando a perspectiva da vítima, é o motor trágico do bode expiatório.

A crítica Bárbara Heliodora, no entanto, reconhece outro enfoque em *Ricardo II*, pois, segundo a autora:

O tema principal da peça tem por base justamente as falhas morais de Ricardo, e propõe em princípio a seguinte questão: o que é melhor, um mau rei legítimo ou um bom rei usurpador? O caminho que Shakespeare encontrou para superar os problemas da censura, o de uma aparente isenção, é brilhantemente executado: Ricardo II é criado com todo encanto pessoal que lhe era sempre atribuído, e particularmente favorecido, como personagem, nos últimos atos, que cobre a perda do trono e a morte, em que sua auto-dramatização é feita em termos de rara beleza; por outro lado, Henry Bolinbroke, o primo que o depõe, tem apresentação mais seca e severa, mas com a dedicação inabalável à Inglaterra e ao bem estar de seu povo (2016, p. 955).

A professora Emma Smith pergunta, afinal, se a trama de Ricardo II é “golpe político ou tragédia pessoal?” (2012, p. 183). Para Girard, essas categorias não são excludentes na dinâmica do bode expiatório. A ambiguidade que esse mecanismo abraça é própria de sua natureza violenta e arbitrária. Quando Girard se refere à relação de Brutus (o assassino) com Júlio César, ele nos aponta o duplo caráter presente na crise sacrificial: “Brutus odeia César tanto quanto ama, o amor de César não é acompanhado de ódio, mas César pode se dar ao luxo de ser generoso; nem Brutus nem qualquer outro romano ainda pode ser obstáculo para ele” (GIRARD, 2010, p. 373).

O declínio de Ricardo II é, por si só, o processo natural para transformá-lo em vítima sacrificial. A semelhança entre Ricardo II e Cleópatra, todavia, não se resume a uma hostilidade, seja por parte dos romanos com relação à rainha

---

<sup>55</sup> A rainha egípcia é fonte do mesmo mecanismo, na medida em que é vista como causa da desgraça do general e da desunião entre os triúmviros, tendo consequências para a própria Roma.

egípcia, seja da nobreza inglesa em relação ao Rei. É uma personalidade em que fundamentalmente encontramos semelhanças com a rainha egípcia: “em sua contemplação narcísica, como Hamlet na busca do universal, Ricardo II fecha-se em si mesmo para representar como artista a vida que Ricardo II representava na ação” (BOQUET, 2012, p. 26).

O sofrimento do Rei se expressa em não abraçar a violência da comunidade, e assumir os erros que lhe são imputados; ao contrário, contempla-se tal qual uma vítima.

Pelo espetáculo de uma mácula inadequada a sua missão divina, limitado a não ser mais do que ‘rei de suas dores’; assiste com um fatalismo mórbido ao grande cerimonial de sua dessacralização ritual, reduzido a embriagar-se com as metáforas refinadas de seu delírio verbal. (*Ibidem*, p. 27).

Girard afirma que nesse processo de localizar uma vítima, a comunidade empenha-se para sacrificá-la, no intuito de purificar o reino daquele miasma:

A catarse restaura a harmonia entre os cidadãos ao purgar ou purificar as rivalidades miméticas que constantemente ameaçam qualquer comunidade humana, em outras palavras, por meio da revivificação dos efeitos do assassinato fundador<sup>56</sup> (GIRARD, 2010, p. 418).

---

<sup>56</sup> Sobre o assassinato fundador, ou seja, aquela assassinato que, provavelmente, inaugurou e fundou uma ordem na sociedade, gerado pela violência, - que fez com que comunidades repetissem esse mesmo ato, não importando seu aspecto arbitrário, esclarece Girard em *Coisas ocultas desde a fundação do Mundo* (2008) “A ideia de que os homens se reuniram e imolariam toda sorte de vítimas para comemorar a ‘culpabilidade’ que sentem a respeito de um assassinato pré-histórico é mítica. Mas não o é, ao contrário, a ideia de que os homens imolam suas vítimas porque um primeiro assassinato, espontâneo, realmente uniu a comunidade pondo fim a uma crise mimética real (p.47). O crítico também observa que o assassinato de César, em *Júlio Cesar* de Shakespeare é a repetição desse mesmo assassinato, ao menos assim pensa Bruto “Quando decide que César deve ser morto ou ‘sacrificado’ pelo bem da república, Bruto revela um conhecimento da natureza da violência e da função do sacrifício que em muito ultrapassa o de Édipo. Ele reconhece a diferença entre a violência ‘boa’ e a violência ‘má’, entre a violência ‘pura’ e ‘impura’; ele acha que, para ser o assassinato fundador que curará o tropeço da República, a ‘violência pura’ dos sacrificadores justos. Caso se assemelhe à violência arbitrária e destrutiva que contamina a comunidade, a morte de César, em lugar de resolver, perpetuará a crise. Girard observa que Brutus pede a seus colegas conspiradores que ajam ‘corajosamente’ como sacrificadores’ e ‘purificadores’, que ‘cortem Cesar como ‘prato para os deuses’. Eles não devem se tornar ‘carniceiros’ que ‘desmembram’ suas vítimas. Se agirem como ‘carniceiros’, sua violência não será a violência sagrada do sacrificador, e sim a violência perversa da turba.” (GOLSAN, 2014, p.81-82). Ora, no seio da comunidade romana é tanto Cleópatra, quanto sua relação com Marco Antônio que desencadeia, na lógica girardeana -embora, mais uma vez lembremos, que essas suposições são nossas, posto Girard não fez nenhum desses comentários aplicados em *Antônio e Cleópatra*- o conflito presente no enredo da peça.

Para melhor ilustrar tanto a auto-lamentação quanto flagelo pessoal do rei, é importante mostrarmos a cena em que o rei se reconhece enquanto vítima a ser sacrificada – em verdade Ricardo II reconhece no título de rei a “encarnação” da culpa, tal qual Édipo encarnou toda a peste de Tebas:

O que importa? Ninguém fale em consolo  
 Vamos falar de tumbas, vermes, epitáfios,  
 Fazer do pó papel e, usando o pranto,  
 Escrever de tristezas nesta terra.  
 Devemos escolher testamenteiros.  
 Mas não, pois o que temos para testar  
 Senão ao chão nosso corpo deposto?  
 [...]  
 Peço por Deus, sentemo-nos no chão,  
 Pra relembra tristes mortes de reis:  
 Alguns depostos, ou mortos na guerra,  
 Ou por fantasmas dos que depuseram,  
 Outros assassinados pela esposa,  
 Pois na coroa que circunda  
 A cabeça mortal de todo rei.  
 A morte tem seu reino e ali impera,  
 Rindo de sua pompa e de seu trono.  
 Concede-lhe que – um dia – represente  
 Ser monarca temido ao simples gesto,  
 Inflamando-lhe a chama da vaidade,  
 Como se a carne que sustenta a vida  
 Fosse bronze invencível; distraíndo-o,  
 Pra no fim, com minúsculo alfinete,  
 Furar o muro do castelo e adeus,  
 Ó, reis. Cubri então vossas cabeças,  
 Não zombeis com pompa da carne e sangue,  
 Desprezai tradições e cerimônias,  
 Pois me tomastes sempre por um outro:  
 Vivo também de pão, tenho desejos,  
 Sujeito a isso eu sofro, eu busco amigos.  
 Como podeis dizer-me que sou rei? (SHAKESPEARE, 2016, p.1007)

Se o ódio de uma comunidade poderia ser polarizado na figura do rei, de modo que o próprio Ricardo II reconhece a fragilidade do seu cargo real, para os romanos, a figura de Cleópatra não deveria significar outra coisa que não um ódio coletivo por ela possuir o herói Antônio, desejo coletivo de uma comunidade. O desejo mimético dos romanos pode ser interpretado como o desejo de possuir Antônio tal qual Cleópatra. O trecho abaixo, dirigido a Otavia, aqui já esposa de Antônio, nos dá a exata medida disso:

Sede bem-vinda, minha cara dama.  
 Todos os corações de Roma a vós

Amam e de vós se apiedam, só  
 O adúltero Antônio, desregrado  
 Em sua libertinagem, vos repele,  
 E entrega sua força mais temível  
 A uma meretriz, que com ela faz  
 Alarde contra nós.  
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 191)

Seguindo o raciocínio de Girard, diríamos que Shakespeare estaria mostrando um enredo na perspectiva da vítima e revelando aquilo que foi sempre contado à luz dos linchadores. Ainda que Ricardo II assumisse a responsabilidade sobre o caos na realeza— o que de fato não ocorre, ao contrário de Édipo, que se “rende” e aceita a acusação da comunidade sobre a peste que assolava Tebas -, o esforço do rei usurpador Henrique IV, para legitimar seu governo ilegal prova que havia algo de errado no sacrifício do primeiro.

Para Girard, Sófocles, em *Édipo Rei*, chega muito perto de revelar a ineficiência do mecanismo do bode expiatório. Vejamos um trecho em que Girard mostra que a culpa de Édipo tem caráter arbitrário:

O indício mais importante é a fórmula “um não pode ser igual a um grande número”, pela qual o artigo de Goodhart chamou a atenção de Girard. Édipo pronuncia essa fórmula, vale a pena recordar, depois de saber que Laio foi vítima, segundo testemunha, de um grande número de assassinos: “Na primeira cena, o rei havia dito aos tebanos, vindos para suplicar uma cura: “Eu sofro mais do que qualquer um, porque eu, vosso rei, devo sofrer no lugar de todos”. É dever do rei tomar para si todos os males que causam sofrimento a seu povo, mesmo ao preço de se tornar a vítima desse mesmo povo. Na qualidade de rei, ele deverá estar pronto a se sacrificar pelo bem do reino. Por isso, Édipo se presta a se sacrificar pelo bem do reino. por isso, Édipo se presta ao papel de bode expiatório, não apenas devido à sua enfermidade, mas também em virtude da posição elevada que ocupa. “Ao aceitar a realeza”, observa Girard, “todo homem se expõe ao risco de se tornar bode expiatório e é precisamente o que Édipo reconhece implicitamente em sua primeira frase”. (ANSPACH, 2012, p.58)

No entanto, Shakespeare teve a argúcia de observar como a coletividade pode depositar seu ódio num indivíduo, a fim de extirpar o miasma, seja em Tebas, seja na Inglaterra. Mas ambas as histórias fornecem muito do material mimético para que o crítico francês perceba que ambos são inocentes. Contrariamente, Cleópatra, nunca assumiu responsabilidade de desastre algum. Ela sempre resistiu e recusou ser vista como culpada dos desastres em

Roma, ainda que arbitrariamente tenha sido culpabilizada.

Girard não acredita na culpa de Édipo e insiste que, na verdade, o herói grego estava sendo vítima de acusações. O crítico demonstra o quanto há de contradição no próprio argumento da tragédia que justificaria sua assertiva, pois:

*Se Édipo Rei é uma história de detetives, Girard é o metadetetive que revela os sinais da violência coletiva escondidos em certos elementos da história. Esses elementos se encaixam como peças de um quebra-cabeça. De um lado, há o desastre que ameaça a comunidade. De outro, há o único indivíduo que deve assumir a responsabilidade de todo o desastre por ser acusado de ter cometido transgressões morais abomináveis. Entre as transgressões e o desastre não há nenhuma ligação racional de causa e efeito. Por isso, é ainda mais impressionante a junção desses dois tipos de acusações díspares (ANSPACH, 2012, p. 43).*

A autovitimização, no entanto, não caberia nos protagonistas shakesperianos, seja em Ricardo II, seja na amante egípcia – esta que jamais deduz sua própria culpa por algum desastre romano -, embora na passagem acima Shakespeare refira que os romanos estariam “apiedados” da rainha egípcia, essa expressão deve ser entendida como pura retórica:

*Enquanto os cidadãos tiverem piedade do herói, não terão inveja de sua grandeza. Enquanto eles sentirem terror diante da possibilidade que eles também podem sofrer o que ele está sofrendo, não ficarão tentados a toma-los como modelo mimético e abster-se cuidadosamente do comportamento híbrido que poderia desencadear uma nova crise mimética (GIRARD, 2010, p. 419).*

O sofrimento para Ricardo II é também um voltar-se a si mesmo, contemplando-se como vítima saindo de cena, tendo que abandonar aquilo que lhe é tão caro, o seu reinado-palco, quando “o centro de seu interesse está no tipo de *performance* dramática que se requer quando se é líder na sociedade, ou mais especificamente, rei. Todas as relações sociais são de certo modo teatrais” (FRYE, 2011, p. 80).

Se o fato de ser rei exigia uma performance de rei, o declínio de Ricardo II parece menos um golpe de estado que uma tragédia pessoal – o discurso emocional do protagonista reforça bem essa ideia que projeta sua



personalidade com o mesmo apelo e preocupação com a sua imagem, tal qual vemos em Cleópatra:

Ricardo emerge como uma personalidade completamente nua, e os outros não podem fazer nada a não ser contemplá-lo. Então vemos a inspirada cena do espelho, na qual ele dramatiza a sua fala 'voltar meus olhos para mim mesmo' (*turn mine eyes upon myself*). Com certeza ele ainda está fingindo, mas finge algo totalmente diferente daquilo que se esperaria que fingisse (FRYE, 1986, p. 88).

Se colocarmos lado a lado o político Ricardo II e a apaixonada Cleópatra (não menos política), podemos reconhecer na última uma *performance* mais convincente enquanto atriz do que o rei (não menos ator).

As semelhanças entre o rei medieval e a tragédia de Sófocles sugerem podem ser melhor mostrados se, ao associarmos a perseguição ambos personagens como narradas por autores, Shakespeare e Sófocles, que assumem uma perspectiva narrativa bem diferente daquelas que polarizam toda a culpa numa personagem exclusiva:

Egresso de L'École de Charles, Rene Girard foi treinado na leitura de textos medievais. Mais tarde, quando iniciou estudo dos mitos primitivos e clássicos, ficou impressionado com sua semelhança com as histórias medievais que contavam as perseguições do ponto de vista dos perseguidores. Os autores dessa história, cheios da mais pura autossatisfação, acreditavam na maldade das vítimas, apesar do caráter visivelmente fantasioso das acusações que pesavam sobre elas. Conta-se, por exemplo, que em tempo de peste, uma multidão furiosa torturou, como traidores diabólicos, judeus acusados de terem envenenado as fontes de água e de terem envenenado crianças cristãs. Ora, mesmo que um historiador rejeite sem dificuldade tais acusações, não conclui que a história é fictícia do início ao fim. Pelo contrário, ele vê nisso um início que sugere que, em tempos de peste, uma multidão furiosa torturou efetivamente, como traidores diabólicos, judeus acusados de terem envenenado as fontes de água e de terem devorado crianças cristãs. Da mesma forma, Girard vê nos mitos inícios de perseguições reais (ANSPACH, 2012, p. 47).

Seja lá o ponto de vista que René Girard assuma, a condição de personagem-atriz é suficientemente flagrante para que não seja, ao menos, mencionada. O paralelo aqui é a acusação da culpabilidade do Rei Ricardo II e da Rainha Cleópatra.

De toda maneira, a comparação é entre um rei (Ricardo II) e uma artista (Cleópatra). Os dois percorrem o mesmo caminho estético, despido de performance de vítima arbitrária aceita pelo primeiro e a rejeição peremptória da segunda. Ambos, no entanto, nos conduzem à inevitável pergunta: de quem é a melhor atuação? A voz de Ricardo II refletindo sobre seu papel de Rei e papel de vítima indicam o conflito pessoal vivido pelo personagem:

Que deve o rei fazer? Deve render-se?  
 O rei o faz. Deve ele ser deposto?  
 O rei o aceita. Ou terá de perder  
 O nome de rei? Por Deus, que se vá.  
 Eu darei minhas joias por um terço;  
 Meus lindos palácios por uma ermida;  
 Meus trajes pelos trapos de um mendigo;  
 As minhas taças por um prato rude:  
 Meu cetro por bastão de peregrino;  
 Meus súditos por santos esculpidos;  
 Meu vasto reino por pequena cova.  
 Bem pequenina, uma cova obscura,  
 Ou serei enterrado em uma estrada,  
 Uma comum, onde os pés dos súditos  
 Possam pisar na cabeça do rei.  
 No coração, em vida eles já pisam;  
 E enterrado, por que não na cabeça? (SHAKESPEARE, 2016, p.1013)

Se Cleópatra redimensiona sua autoimagem, *a priori* despreocupada com a culpa que lhe está sendo imputada, a mesma capacidade de dramatizar a si mesmo pode ser observada em Ricardo II, porque nele “a prisão é a concretização definitiva do mundo individual dramatizado anteriormente pelo espelho, e Ricardo fica fascinado com o número de *persone* que pode invocar” (FRYE, 1986, p. 89).

O mecanismo que pretende perseguir ambos os reis aqui ganha um componente que o próprio Girard reconhece já presente na *Tragédia de Júlio César*: que é justamente essa autoteatralização. Para ele, “por trás de sua aparência, a peça constitui uma estupenda teoria não só do lado conflituoso da mímese, mas também de seu poder coesivo, que se manifesta como ritual e teatro” (2009, p. 92).

Ricardo II, tal qual Júlio César<sup>57</sup>, fascinado com sua *persona* que decide

---

<sup>57</sup> Harold Bloom, no prefácio da tradução dessa tragédia por José Francisco Botelho, lembra que “Alguns críticos consideram a atitude de César absurda, arrogante, mas é absolutamente

atuar para o público, parece ser uma originalidade na proposta da dramaturgia shakespeariana. Aqui, vale abrir uns parênteses e lembrar que o próprio Júlio César tinha sobre si mesmo uma imagem mítica. Tanto que sempre se referia a si mesmo em terceira pessoa. A sua autoexaltação não está absolutamente longe da imagem que o rei inglês construiu sobre si mesmo, a fim de servir como um modelo mimético invejável:

Ricardo: Todas são fogo e, como fogo todas ardem:  
 Porém, apenas uma é fixa e não se move.  
 Assim, no mundo: é vasta a provisão de homens,  
 Homens de carne, e osso, e alma, e pensamento;  
 Mas na constelação humana eu só conheço  
 Um único capaz de se manter imóvel/  
 Alheio às mutações, perene: e ele sou eu,  
 Conforme lhes darei uma pequena amostra;  
 Constante, decidi banir o irmão de Címbér,  
 Constante, mantereí igual o banimento.  
 (SHAKESPEARE, 2018, p. 88).

Já quando Ricardo II, embriagado como um Júlio César, estabelece a relação de sua imagem com Faetonte, o filho de Apolo arrebatado por Zeus, e apesar de sua queda, a beleza poética de sua imagem é depreendida do texto:

Descer... Descer... Já vou, como o brilhante  
 Faetonte, que não tenha mais domínio  
 sobre os corcéis indóceis. É para irmos  
 ao pátio baixo? Pátio baixo, é certo,  
 onde reis se rebaixam, visitando  
 traidores e ficando às ordens deles.  
 Baixa, rei, que o sinistro mocho pia  
 onde exultar deveria a cotovia. (SHAKESPEARE, 2008, p. 97)

O soberano Ricardo II é um artista de si mesmo e, como governante, pinta sua *persona* com zelo poético ao confundir sua imagem com a figura mítica de Faetonte, vítima dos raios de Zeus. O caráter performático de Ricardo II é tanto componente de sua personalidade quanto é em Cleópatra; aqui, as relações afetivas não serão menos teatrais que as relações sociais: o teatro e a

---

autêntica. César idealiza a si mesmo, mas a sua percepção está correta. No mundo a que pertence, ele é a estrela do norte, e seu governo depende, em parte, de constância. [...] Na peça, Júlio César, e não Brutus ou Cássio, é o artista livre de si mesmo, e na vida e na morte. A impressão subjacente do público de que César é o dramaturgo provoca a desconcertante sensação de que sua morte é um autossacrifício, em nome dos ideais do Império" (2018, p. 15). Observem que esse mesmo fenômeno está em Ricardo II, na rainha Cleópatra e em Édipo, e, no entanto, são justamente essas figuras transformadas em vítimas para o sacrifício.

política.

O crítico Harold Bloom sugere haver também em Cleópatra essa estrutura presente em *Ricardo II*, quando uma personagem se autorrepresenta:

Arquétipo da estrela, primeira celebridade mundial, Cleópatra é superior a seus amantes – Pompeu, César, Antônio -, conhecidas tão-somente por seus feitos e seus fins trágicos. Ela não coleciona feitos - tampouco precisa fazê-lo; sua morte é mais triunfal do que trágica, e Cleópatra, para sempre, será célebre (2001, p. 667).

A épica rainha egípcia que (se) representa e o lírico rei medieval que abandona seu palco, ciente de que, enquanto político, vivia a representação de sua condição real, são partes dessa unidade dramática na obra shakespeariana. Políticos e artistas representam e ambos se contemplam enquanto celebridades.

Se compararmos a morte coreografada de Cleópatra, pois no próprio sacrifício nem tudo é carnificina - “de um lado, há a beleza moral e estética do sacrifício, e de outro, há a confusão sangrenta da inveja mimética” (GIRARD, 2010: 402) -, com a cena de abertura de *Ricardo II*, acharemos o mesmo ritual e a mesma formalidade performática, assim como podemos observar ambos fascinados com suas personalidades num processo de sofrimento de intensidade altamente poética:

Bolingbroke:  
Anos de belos dias deem os fados  
Ao meu bom rei, meu soberano amado!  
Mowbray:  
E cada dia mais feliz que o outro,  
Até que o céu, por inveja da terra,  
Dê título imortal à sua coroa! (SHAKESPEARE, 2016, pp.957-958)

E há, ainda, outro fator que os aproxima, Ricardo II e Cleópatra, de outra maneira mencionado pelo crítico Northrop Frye como fascínio, mas que chamaremos aqui de *carisma* - qualidade que envolve os dois protagonistas, pois não seria estranho se essas observações sobre o rei fossem atribuídas à rainha egípcia:

Ricardo II é criado com todo encanto pessoal que lhe era sempre atribuído, e particularmente favorecido, como personagem, nos dois últimos atos, que cobrem a perda do trono à morte, em que sua auto dramatização é feita em termos de rara beleza (HELIODORA, 2016, p. 955).

Ricardo II e Cleópatra são variações do mesmo processo mimético. As habilidades da auto-dramatização em ambos, e sobretudo a *performance* afetada de Cleópatra horas antes da morte, é a maneira escolhida por Shakespeare para nos mostrar o soberano deposto e a rainha com sua projeção imagética *pos-mortem* -, dizendo-nos que a preocupação deles é sustentar uma imagem passível do desejo invejoso. Em termos de composição, Shakespeare faz uso do mesmo procedimento: Ricardo II possui gestos tão teatralizado quanto a personagem-atriz Cleópatra. O tio de Ricardo II, o duque de York, comenta sobre essa aproximação entre do rei com o artista de si mesmo:

Como os espectadores de uma peça  
no teatro, após sair o ator querido,  
indiferentes olham para o que entra  
depois dele. (SHAKESPEARE, 2008, p. 106)

Northrop Frye lembra, ao se referir à *performance* dos governantes shakespearianos, sem aludir diretamente a Ricardo II, que:

A reputação de virtuoso, liberal e generoso é mais importante para o príncipe do que a veracidade dessas coisas: assim como a encenação de uma peça, a ilusão é a realidade (2001, p. 81).

Estabelecendo a relação com Cleópatra, não menos governante que Ricardo II, Bloom se refere ao aspecto que a caracteriza, como ostensivamente autorreferente e centrada na sua autoimagem:

Talvez, a personalidade feminina mais sábia criada por Shakespeare seja Rosalinda, em *Como Gostais*, porém a mais rica é Cleópatra, por intermédio de quem o dramaturgo nos ensina quão complexo é *eros*, e que é impossível separar o papel de apaixonado da realidade de se estar apaixonado (2001, p. 863).

O jogo entre o que é e o que aparenta ser parece ser tema que sempre fez parte do interesse de William Shakespeare, quando “no apogeu da carreira, Shakespeare lida com aquele mesmo tema que nos chamou a atenção na *Comédia dos Erros* e suas companheiras de início: a aparência e a realidade” (HELIODORA, 2004, p.101).

A protagonista Cleópatra, de William Shakespeare, ganha feições altamente contemporâneas e isso ajuda a entender como a sua preocupação fundamental é ser objeto de desejo mimético:

Cleópatra jamais deixa de representar Cleópatra, e a visão que ela tem do próprio papel, necessariamente, relega Antônio à posição de coadjuvante. Ela é o centro da peça, e não ele; ela, no entanto, não se permitirá parecer decadente” (BLOOM, 2001, p. 667).

À luz das teorias de Girard, as semelhanças entre *Ricardo II* e *Antônio e Cleópatra* tornam-se ainda mais evidentes no interesse dos personagens em conservar uma imagem, a fim de alimentar a inveja alheia. A deposição do soberano, assim como a queda de Cleópatra, tão ansiosamente desejada pelos romanos (a imagem de que a morte da rainha serviria como expiação do mal em Roma) são efeitos da crise mimética. Ambos simbolizavam ali um *miasma* a ser expulso da vida pública para que a ordem fosse restabelecida. Eles, no entanto, encarnam aquilo que Girard chama de “bode expiatório”:

A teoria mimética interpreta os mitos como relatos necessariamente distorcidos de algum processo de vitimização. O efeito do bode expiatório só é visível indiretamente nesses textos; ele está sempre camuflado, ao menos em parte, por causa do papel gerador que ele desempenha em relação a esses mesmos textos (GIRARD, 2009, p. 84).

Nesse sentido, ambos os soberanos estão sob “a perspectiva dos vitimadores do bode expiatório” (*ibidem*, 84).

Já que Girard não tratou de Cleópatra, podemos então levantar a hipótese de que o tratamento explicitado por Girard em relação ao rei inglês se equivaleria ao da situação em que se encontra a rainha egípcia, ou seja, o banimento de Ricardo II para garantir a ordem da Inglaterra se assemelha à luz da teoria mimética a todo esforço militar romano em sacrificar Cleópatra para

restaurar a paz em Roma. Ambos estão sob o efeito do assassinato fundador: o sacrifício de Ricardo II, assim como o de Cleópatra, visaria a engendrar uma nova ordem, que seria, segundo René Girard, um modo de solucionar os conflitos. Mas é claro que, dado o caráter do sacrifício, a morte das vítimas não rejuvenesce uma cultura.

Em *Ricardo II*, a continuação do enredo em *Henrique IV*, parte I e parte II, comprova que a desordem continuará e revelará a violência da expiação imposta ao rei. Ricardo II repete e encarna a função de uma vítima fundadora que iria resolver uma crise mimética. Uma vez que esse “bode expiatório” (“Ricardo II”) fosse eliminado, a comunidade se reunirá na “paz”:

Uma vez que o bode expiatório tenha sido unanimemente eliminado, o povo se vê, e, sem combustível, o espírito de vingança se extingue. Após tanta confusão isso parece miraculoso e a comunidade, impressionada primeiro pelo conflito e depois por sua relação, presume que os dois eventos têm a mesma causa, a vítima infeliz, que agora passa por pacificador todo-poderoso e também por causador de problemas. Assim, a vítima fundadora se torna um ser transcendente que às vezes recompensa e às vezes pune (GIRARD, 2014, pp. 386-387).

É simbólico que, no final da peça, o “usurpador” da coroa de Ricardo II, Henri Bolinbroke, comprometa-se a fazer uma peregrinação à Terra Santa para expiar seus pecados. A pergunta que faremos é: que pecado é esse? Estaria, por acaso, Bolinbroke ciente da inocuidade do *mecanismo do bode expiatório*? Assim como são sintomáticos as palavras em tom profético de Ricardo II para o futuro rei ilegítimo “Nada, nem toda/ água, vos limpará deste pecado” (SHAKESPEARE, 2008, p. 103). Ora, as peças que se seguem apenas comprovam que a confusão social, iniciada em *Ricardo II*, permanece<sup>58</sup>. Se quisermos examinar a teoria de Girard, é preciso considerar toda a tetralogia que trata da Guerra das Rosas.

Em *Antônio e Cleópatra*, no discurso final de Otávio César, ele restaura a condição real da rainha, mas não há garantia de que a ordem tenha sido restabelecida:

---

<sup>58</sup> Na sequência de *Ricardo II*, o quê encontramos nos dramas históricos é que “tendo alcançado a coroa por meio de uma rebelião, Henrique de Hereford nunca teve tranquilidade, por desconfiar dos próprios amigos que o ajudaram na conquista do poder.” (NUNES, 2008: 67). As inquietações do novo rei usurpador revelam aquilo que, para Girard, é o ciclo ininterrupto de violência a que o *mecanismo bode expiatório* não consegue cessar.

[...] Levai-a no leito,  
 E as aias retirai do mausoléu;  
 Ao lado do amado Antônio sepultai-a.  
 Túmulo algum da terra abraçará. Tão célebre par.  
 Eventos grandiosos  
 Tais quais estes abalam quem os fez,  
 E não é sua história, em piedade,  
 Menor que a glória dele que os levou  
 A ser tão lamentados. Nosso exército,  
 Na mais solene pompa, seguirá  
 O fúnebre cortejo e, então, a Roma.  
 Vem Dolabella; segue o protocolo  
 Cabível nesta grande cerimônia. (SHAKESPEARE, 1997, p. 349)

Para um dos tradutores desta peça, José Roberto O'Shea, a morte da rainha não deveria ser interpretada como a realização do desejo de morte dela por parte dos romanos, pois seu suicídio é, antes, uma vitória dela mesma, que rejeita sua condição de vítima, diferente de um Ricardo II: "A morte de Cleópatra sugere, a um só tempo, prazer físico e espiritualidade. Seu falecimento está associado a rituais de Isis, como uma garantia de vida após a morte. Nessa perspectiva, ironicamente, na cena da morte de Cleópatra, a vitória de Otávio se frustra" (1997, p. 354). A sua morte é, antes, heroica que sacrificial. A partir desse raciocínio, a sua presença, chamada um pouco antes na mesma cena de "Estrela do Oriente" (SHAKESPEARE, 1997, p. 343) permaneceria despertando inveja, e não piedade. Confrontando aqui as opiniões do crítico com as de Girard, poderíamos concluir que o processo expiatório não chegaria a seu termo com o suicídio da rainha, já que ela nem foi "morta", nem sacrificada.

A teoria girardeana não invalida a intuição em que fundamentamos o presente estudo: soberanos ou amantes-apaixonados precisam desempenhar ambos os seus papéis. E esse autoteatro não é gerado às cegas em William Shakespeare. Ao contrário, o dramaturgo quis mostrar a relação entre inveja, bode expiatório, sacrifício e representação: todas essas categorias inerentes à mesma experiência mimética.

Em *Ricardo II*, a consciência da ritualização do seu sacrifício comentada por Harold Bloom pode ser lida também como a teatralização do seu processo expiatório, que o crítico vem a chamar de "dignidade estética":



Ricardo é a primeira figura em Shakespeare que manifesta essa discrepância entre as dimensões humana e estética; mais tarde surgiram, nessa linha, personagens maiores: Iago, Edmund e Macbeth, entre outros. Trata-se de artistas livres de si mesmos. [...] Shakespeare não inventou a noção de dignidade humana; apesar de aperfeiçoada na Renascença, inclusive a partir de contribuições herméticas, a referida noção desenvolvera-se ao longo de milênios. Mas a dignidade estética, ainda que a frase, em si, não tenha sido cunhada por Shakespeare, foi, sem dúvida, por ele inventada, assim a natureza dupla dessa dignidade (2001, p. 343).

O “palco político” em *Ricardo II* é o altar sede da crise sacrificial: o local onde transforma a política em teatro: “No palco encena-se uma espécie de peça dentro da peça, de acordo com um esquema frequente na dramaturgia shakesperariana” (CORREIA; ABREU, 1996, p. 303). A estetização de si mesmo, tomando o termo de Harold Bloom, não passou despercebida de René Girard em sua exaustiva análise de *Júlio César*:

Bruto e Cássio consideram seu assassinato um tema excelente para os dramaturgos do futuro, diante da ideia de vastas multidões impressionadas com seu ato, eles ficam contagiosamente impressionados consigo mesmos. Diz Cássio:

Quantas vezes, nos séculos vindouros,  
há de ser posto em cena nosso feito  
sublime, em povos por nascer e línguas  
ainda não constituídas! (III, i, 111-13)

Assim como os namorados das comédias precisam dos olhares admirados de seus amigos para sentirem-se os namorados perfeitos que desejam ser, os heróis históricos necessitam do reforço mimético da posteridade para sentirem-se heróis históricos (GIRARD, 2010, p. 411).

Essa preocupação em se tornar personagem póstuma, célebre mesmo após a morte, é claramente expressa em Cleópatra. Decorre daí sua apreensão em não se permitir sucumbir como cativa nas mãos de César, já intuindo o que iria acontecer com sua reputação caso caísse como vítima:

Vão nos jogar em cena e apresentar  
Nossas festas de Alexandria; Antônio,  
Um bêbado; eu verei algum guri-  
Cleópatra, aos guinchos, meninando  
A minha grandeza com ar de puta (SHAKESPEARE, 1997, p. 337).

Essas duas passagens oferecem-nos a vantagem de validar o que Girard não perde de vista ao discutir a crise vitimária como prática sacrificial nas mãos de um dramaturgo:

São os poetas trágicos, considera Girard, os gênios que expõem clara e detalhadamente como a indiferenciação conduz ao caos, à violência e à destruição. Os trágicos não fazem mais que retratar a perda das diferenças entre os personagens, seguida da “crise sacrificial” em que a solução violenta do problema da violência não funciona acordemente (ANDRADE 2011, p 141).

Shakespeare, no trabalho dramático, possibilita que vejamos uma espécie de dupla mimética entre Ricardo II e Cleópatra. No entanto, a solenidade ritualizada da deposição de Ricardo II evoca as cerimônias sacrificiais, que Girard menciona como parte do mecanismo para regular e estabelecer a ordem na sociedade. A fragilidade do Rei – aqui contraposta à força dramática de Cleópatra - é em certa medida a mesma estrutura que Girard percebe em *Júlio César*. Frágil e autorromantizado, Ricardo II e Júlio César participam daquilo que Cleópatra se negou a tomar parte. Isso não impede, todavia, que, após sua morte, a rainha tenha se elevado a um *status* de ídolo invejável no imaginário romano. Vejamos o pensamento de Girard e em que medida pode ser aplicado a Ricardo II, tanto quanto à rainha egípcia:

De acordo com a teoria da religião formulada por Girard, as vítimas se convertem em deuses para seus executores. Graças à sua morte, a paz retornou, e por isso é adorado. Girard afirma que este princípio já se encontra plenamente revelado em Shakespeare. Para os conspiradores representados pelo dramaturgo, Cesar é quase um ídolo. Seu sangue derramado é o que nutrirá de glória os próprios governantes, quase chegando a ser deificado. Como pode o sangue de um tirano ser a fonte de vida e de poder de seus sucessores? O que Girard denominou “transferência dupla” responde a esta inquietude: a vítima é muito má, na medida em que é a origem da crise, mas também é muito boa, na medida em que sua morte restaurou a ordem (ANDRADE, 2011, p. 422).

A beneficência do mecanismo está justamente aí: nem César nem Ricardo II, e muito menos Cleópatra, irão restaurar a ordem com sua morte. A ilusão da comunidade só faz Shakespeare simpático aos seus personagens.

A vítima e a inveja alcançam na teoria girardiana o mesmo nível de simetria: por exemplo, em *Ricardo II*, na emblemática figura real que

despertava repúdio/admiração, permite-se que conspiradores conformem a coletividade contra o rei, este na qualidade agora de bode expiatório. Vejamos, no entanto, a semelhança de Ricardo II com Júlio Cesar, e sobretudo que a perspectiva estética de Shakespeare para ambos faz do autor muito mais solidário com a vítima do que os perseguidores<sup>59</sup>:

Os conspiradores se voltam contra César porque, no fundo, desejam ser César. As diferenças e a hierarquia oscilam quando os súditos de César, cativados pela inveja, não reconhecem seu comando. Shakespeare esclarece que Cesar está longe de ser um tirano, ou que, ao menos, não é este o motivo pelo qual se conspira contra ele. Os artífices da conspiração sentem tanto ódio quanto admiração por César; suas emoções estão nutridas de ambivalência. Uma vez mais, trata-se do tipo de relação característico das situações em que impera o desejo mimético. Nos termos dos evangelhos, César é o *skándalon* de todos os que invejam e conspiram contra ele: todos desejam ser César, mas é César mesmo o principal obstáculo. Os próprios assassinos assumirão muitos dos traços de César após a morte dele: Bruto aparece como a autoridade máxima, e sua majestade não faz mais que recordar o imperador assassinado (ANDRADE, 2011, p. 416<sup>60</sup>).

Desejar ser Cleópatra não nos parece nada infactível, sobretudo se supormos o que ela despertava no imaginário romano, representado pela figura de Otávio César. O que Girard não faz é concentrar grande importância nas relações míticas do aspecto teatral. O próprio ritual do sacrifício de Ricardo II é a teatralização da violência. Ou seja, na medida em que a personagem assume a responsabilidade, ela começa a viver o *papel* de vítima levada ao altar para ser imolada:

<sup>59</sup> Vale aqui insistirmos de que esse procedimento de Shakespeare, foi o mesmo usado no ponto de vista do dramaturgo ao apresentar Cleópatra.

<sup>60</sup> É relevante mencionarmos aqui um dado biográfico a respeito de Cleópatra, segundo Stacy Schiff, em seu trabalho de pesquisa, para nos mostrar o papel histórico da rainha do Egito. A autora lembra que, após a morte de Cleópatra, reforçando a opinião de Girard de que o “bode expiatório” depois será elevado ao *status* de figura sacralizada, como Sófocles já tinha sugerido em *Édipo em Colono*, ou finalmente reconhecida como admirada e digna de inveja, diz que: “A estátua de Cleópatra permaneceu no fórum. [...] Dio resume a transferência de riqueza dizendo que Cleópatra proporcionou que ‘o império Romano enriquecesse e seus templos fossem adornados’. A arte e os obeliscos dela enfeitavam as ruas. Absolutamente derrotada, ela era assim mesmo celebrada, na beleza de uma cidade estrangeira. Com as riquezas, veio uma onda de egiptomania. Esfinges, najas empinadas, discos solares, folhas de acanto, hieróglifos proliferaram por toda Roma. Flores de lótus e grifos decoravam até o estúdio pessoal de Otaviano. Cleópatra recebeu um segundo tributo como consequência: iniciou-se uma idade dourada para as mulheres em Roma” (2001, pp. 312-313). O paralelo entra ela e *Júlio Cesar* é, aqui, inevitável. Lembra a biógrafa que o rival de Cleópatra finalmente não mais esconde sua admiração/obsessão pela rainha, inaugurando, inclusive, uma “Nova era para as mulheres”.

Encontramos a reflexão sobre a fragilidade humana na pessoa do rei repetida em muitas das tragédias de Shakespeare. Esse motivo dramático adapta-se especialmente a este personagem, assim como o vazio da coroa, *hollow crown*, que o suportava, e a efêmera encenação do poder, *Allowing him...a little scene / To monarchise....* estruturam a figura deste rei que parece nunca estar pronto a desempenhar o papel adequado no momento próprio.

[...]

Começam a delinear-se com clareza [...] os contornos do perfil de Ricardo enquanto herói trágico. Até aí, suas explosões de desespero, traduzidas em eloquência dramática, situam-se com demasiada evidência no artificialismo teatral que ainda se mantém na cena em que pede o espelho para, em seguida, o estilhaçar, iconograficamente descontruindo a imagem do rei que estava dependente. Pulverizado em mil pedaços, esse eu será reunificado em outro eu, mais nobre, através da interiorização do seu sofrimento, criando uma outra identidade que impõe respeito e que se impõe à História, corrigido a anterior imagem denegrida (CORREIA, ABREU, 1996, p. 306).

A paródia do mecanismo do bode expiatório encenado no gesto de Ricardo II tem um valor estético que a violência do sacrifício não pode assimilar. Apenas o ritual dá conta. O crítico francês, no entanto, só percebe que a única obra que se ocupa desse tema é a tragédia romana shakespeariana: “Para Girard, *Júlio Cesar* é a única tragédia que se centra exclusivamente no funcionamento do bode expiatório” (ANDRADE, 2011, p. 423). Quanto a isso, discordamos:

Recordemos que, para Girard, o sacrifício é uma instituição violenta que, paradoxalmente, busca pôr fim à violência. Nas palavras de Girard, “não se deve permitir que a violência se espalhe indiscriminadamente; apenas César deve morrer”. O assassinato de César deve diferenciar-se de qualquer homicídio, deve adquirir uma aura de majestade que representa uma separação entre a violência profana e a violência sagrada (ANDRADE, 2001, p. 418).

Há um componente em Ricardo II que camufla essa violência presente em *Júlio Cesar*: esse elemento é o estético. Isso talvez impeça que a peça não seja uma obra de cunho explicitamente político<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Certamente Shakespeare precisava ser prudente e, ainda que houvesse intenções políticas, não fazer com que esse sentido saltasse logo aos olhos. Atentemos que a obra parte de um acontecimento histórico (os fatos da Casa de Lancastre), e, por ter sido a única obra sobre essa linhagem dos Lancaster, parece-nos que Shakespeare teve problemas com a corte

A excepcionalidade de Shakespeare é o uso desse mesmo elemento em *Antônio e Cleópatra*. A “beleza trágica” de sua morte reatualiza o funcionamento do mecanismo do bode expiatório a que Girard se refere, observado em *Júlio César* enquanto solução estética diferente, Shakespeare concentra a mesma carga simbólica também em *Ricardo II* e em *Antônio e Cleópatra*.

Ainda que não tenham sido os romanos os que a sacrificam, o último discurso de Otávio César alude à possibilidade da regeneração da ordem com sua morte, e a própria cerimônia fúnebre lembra a beleza de um ritual, o que a aproxima de *Júlio César*:

[...] O nosso exército  
Seguirá solenemente este féretro,  
E depois – para Roma. Vem, Dolabela, e promove  
A pompa e a ordem da solene cerimônia. (SHAKESPEARE, 2001, p. 195)

Quanto à encenação de um ritual no último momento da rainha, apesar de não ter sido sacrificada pelos seus inimigos, o tradutor e crítico literário José Roberto O’Shea nos lembra que “A morte de Cleópatra sugere, a um só tempo, prazer físico e espiritualidade. Seu falecimento está associado a rituais de Ísis, como garantia de vida após a morte. Além disso, a morte por meio da picada de cobra podia ser vista como sagrada. Nessa perspectiva, ironicamente, na cena da morte de Cleópatra, a vitória de Otávio se frustra. É Cleópatra quem conquista (Hamer, p. 21)” (1997, p. 354).

---

inglesa, ao menos sob ponto de vista da censura: “Nas primeiras edições, nos Quartos de impressão clandestina, foi suprimida a cena da deposição do rei, por tratar-se de matéria política perigosa. Em 1599, sir John Hayward, que tocara no assunto, em seu livro *Vida e reinado do Rei Henrique IV*, foi censurado pela Câmara da Estrela e mandado pela prisão. É que o momento era de inquietação interna e externa, tendo sido os ingleses concitados pelo papa à desobediência civil à rainha Elisabete I, em sua Bula de 1597. Por isso mesmo, em 1601 foi essa peça escolhida para ser representada na véspera do dia em que deveria explodir a rebelião chefiada por Essex, que malogrou, tendo sido severamente reprimida. Ao teatro de então cabia o que em nossos dias toca à imprensa, de meio de propaganda política e de veículo de ideias subversivas. Em agosto do mesmo ano queixou-se disso a rainha ao erudito William Lambarde, por ocasião de sua visita à Torre, quando a conversação virou para esse tema: ‘Eu sou Ricardo II, não sabíeis?’ tendo concluído em tom característico; essa tragédia foi representada quarenta vezes nos teatros e na rua” (NUNES, 2008, p. 68)”. Se nos for possível examinar as intenções de Shakespeare a partir da construção dramática da peça, recai muito mais sobre a fragilidade do Rei e o solene gesto cênico de rei sacrificado na dimensão ritual. Ricardo II parece não chamar tanto a atenção de Girard quando comparado a Júlio César. Vale ressaltar que o crítico também não menciona a presença desse funcionamento do bode expiatório na morte de Cleópatra.

A excepcionalidade de uma personagem que resiste a ser vítima imolada, torna mais revelador e flagrante o mecanismo do bode expiatório<sup>62</sup>. É aqui a novidade de uma personagem que ao contrário de um Júlio Cesar e Ricardo II, servirão de repasto e “iguaria aos deuses sacrificados”. Girard não fez nenhuma observação ao procedimento de Shakespeare em Antônio e Cleópatra, no tocante à sua teoria de vítima expiatória. Mas podemos supor que a imperatriz egípcia, antes, instaura o seu próprio sacrifício, sugerindo uma leitura simbólica diferente das outras duas figuras shakespearianas.

---

<sup>62</sup> Para Girard, a “superioridade” de Shakespeare está precisamente em desvelar toda a origem do conflito humano provocado pela inveja, nas palavras do crítico “a crítica racionalista da época clássica, na Inglaterra, a de Rymer, influenciada pelos franceses, censurava Shakespeare por construir seus conflitos trágicos em torno de bagatelas insignificantes, ou até, literalmente, de nada. Essa crítica via uma inferioridade naquilo que constitui a superioridade prodigiosa de Shakespeare sobre a maioria dos autores dramáticos e sobre todos os filósofos. Eu não chegaria a afirmar que Cervantes e Shakespeare revelam o conflito mimético até o fim, e que eles não nos deixam nada a ser decifrado” (GIRARD, 2008, p.37)

### II.III - A GUERRA DOS INVEJOSOS E INVEJADOS:

*“A inveja é assim tão magra e pálida porque morde e não come”*  
(Francisco de Quevedo)

Figura 6 – Vênus e Marte, de Sandro Botticelli.



Fonte: História das Artes (2018).

Nesta imagem, Marte, o deus romano da guerra, depõe suas armas e repousa ao lado de Vênus, a deusa romana do amor, a Afrodite grega. William Shakespeare, que faz diversas analogias dos amantes Antônio e Cleópatra com os deuses clássicos latinos Marte e Vênus, na cena IV, do quarto Ato, faz com que Cleópatra (comparada em vários momentos a Vênus, como na descrição de Enobarbo, que se segue na cena II, do segundo ato) vista seu amante (Antônio, o “Marte romano”) assistido pelo fiel companheiro Eros (Na mitologia clássica, segundo Ovídio, nas *Metamorfoses*, Eros era filho de Marte e Vênus). Se, lembramos que os amantes vivem seu romance dentro de um cenário de guerra, é possível então a comparação de Antônio e Cleópatra, os “amantes Marte e Vênus”, com a obra *Tróilo e Créssida* (que também atualiza essa mesma atmosfera densa de conflitos guerreiros e eróticos).

Com o objetivo de reforçar em que medida a Cleópatra shakespeariana *atua* teatralmente em seu amor por Antônio, observamos na obra do bardo características presentes em um outro casal de amantes, a comparação ente os dois pares sendo essencial para demonstrar o quanto esse amor-inveja intensifica o clima de guerra fortemente mencionado na peça.

Ao analisarmos a obra *Tróilo e Créssida*<sup>63</sup>, de Shakespeare, podemos perceber dois fenômenos que valem ser melhor examinados, pois Girard, considerava toda igualdade como a possibilidade de anular a mediação externa. Assim, quando o sujeito deseja um modelo muito próximo, essa “inspiração” seria prenunciadora de um inevitável conflito. A hierarquia do modelo invejado seria, fundamental, para evitar que o conflito mimético ganhasse proporções destrutivas.

O primeiro fenômeno da própria teoria mimética, que foi objeto de análise de René Girard em *Tróilo e Créssida*, foi a grega Helena, desejada por ambos os povos: gregos e troianos. O segundo fenômeno, e que nos parece mais flagrante, é tanto o dismantelo da hierarquia, avivando o conflito entre gregos e troianos, quanto uma *desteatralização* do Eros mimético, diferentemente do que acontece em *Antônio e Cleópatra*:

Da primeira à última cena, ao longo de *Tróilo e Créssida*, desenvolve-se, interrompida por uma bufonaria constante, essa grande querela sobre o sentido e o valor da guerra, sobre a existência e o valor do amor e a ordem dos valores num mundo cruel e incompreensível (KOTT, 2003, p. 85).

Para o crítico polonês Jan Kott, a peça *Tróilo e Créssida* é marcada pela característica de ser essencialmente “um panfleto político e amargo” (*Ibidem*, 86). Mas, apesar desse tom marcadamente debochado, amargo e satírico que

---

<sup>63</sup> O enredo de *Tróilo e Créssida*, que tem como cenário a Guerra de Tróia, é marcado tanto pela intriga política, quanto por uma fracassada história de amor que embora classificada como “tragédia”, não termina com a morte de seus personagens homônimos (diferente de, digamos, *Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra*) e os críticos sempre se dividiram quanto a seu *status* genérico. Tem sido com frequência considerada uma “peça-problema” juntamente com outras: em geral dramas duvidosos de ética evasiva escritos no começo do século XVII, que incluem *Medida por Medida* e *Bem está o que bem acaba*. (SMITH, 2012, p. 243). Podemos resumir a peça nos seguintes termos: entre os gregos, o guerreiro Aquiles, ferido em sua vaidade, recusa-se a lutar, preferindo permanecer em sua tenda na companhia do primo Patrôclo. Já em Tróia, o alcoviteiro Pândaro, empreende seus esforços para auxiliar Tróilo na corte a Créssida. Depois de algumas tentativas, Pândaro consegue promover o encontro erótico entre o casal Tróilo e Créssida, que fazem votos de fidelidade. No entanto, a jovem Créssida será levada ao acampamento dos gregos como “objeto de troca”. Lá, Créssida oferta o presente que ganhou do amante Tróilo para o rival Diomedes, sugerindo com isso, no texto, que estaria ela violando seu juramento de fidelidade. Ou seja, é uma tanto uma história amarga de amor, em que Créssida não consegue persistir em seus votos de fidelidade, como de fracasso político pois os próprios heróis Ajax, Aquiles e Ulisses estão desprovidos de qualidades morais.



caracteriza *Tróilo e Créssida*, e em que pese também toda desestabilização da ordem possível em um clima de guerra, René Girard traz à tona os elementos que desencadeariam a crise e, ao fazer isso, a comparação com *Antônio e Cleópatra* se torna inevitável.

Como Girard assinala, *Tróilo e Créssida* é uma peça em que Shakespeare apresenta problemas éticos. Girard ressalta ironicamente o estranhamento da crítica para com a mesma:

Nosso humanismo antimimético nunca gostou muito da versão de Shakespeare para *Tróilo e Créssida*; os críticos olham para a peça com uma justificativa suspeita, como se sentissem que há algo errado em sua leitura dela. Ela é uma “peça-problema”, com um grande número de enigmas insolúveis em si. Eles acham que isso, em última instância, é bom, isso demonstra que as obras de arte são tão “inexauríveis” quanto exige o dogma romântico. No fim das contas, os críticos tradicionais são moços de fácil trato, perfeitamente satisfeitos com uma versão mais crua da *adequation rei et intellectus* (GIRARD, 2014, p. 270).

Para Girard, Shakespeare não só compreende o material mimético com o qual está trabalhando na obra, como produz uma espécie de “dinamite que explodirá” (2014, p. 270) nas mãos do leitor. A razão da crítica ao rejeitá-la é justamente pela “alergia mimética” (*Ibidem*, p. 271) do mundo moderno à peça.

Essa *dinamite* a que Girard se refere é a força de um Eros mimético que provoca a crise na trama: o jogo de poder e luxúria, política e desejo, e a conseqüente crise são elementos reveladores daquilo que a crítica prefere não reconhecer. Diz Girard que ali “tudo é magnificamente explícito”:

A peça é um teste hilariante de nossa perspicácia mimética, uma faca de dois gumes cuidadosamente fabricada para o esclarecimento daqueles já esclarecidos, e para a confusão dos confundidos, mas não podemos acusar Shakespeare de estar jogando conosco. Ele nunca nos esconde nada; a ambiguidade não é uma propriedade objetiva do texto, e sim um produto integralmente devido à nossa alergia ao desejo mimético. A crítica da peça ao longo dos séculos é um monumento formidável ao poder dessa alergia. Se conseguirmos superar esse obstáculo, nosso sentimento de cumplicidade pessoal com o autor será intenso, aumentando muito nosso gozo dessa arditosíssima peça (*Ibidem*, p. 272).

Ao Compararmos *Tróilo e Créssida* e *Antônio e Cleópatra*, pode parecer que os pontos de diferenças na trama são os mais relevantes. No entanto, há uma discussão trazida por Girard sobre a autoimagem que serve para se estabelecer uma relação de cumplicidade entre as peças.

Uma das imagens recorrentes em nosso estudo é a insistência no caráter performático do Eros mimético, presente em Cleópatra. Utilizamos como principal justificativa que o fenômeno seria fonte primordial do fingimento poético da rainha egípcia. Decorre daí que a crise mimética e o desejo de exorcizá-la por meio da protagonista são fenômenos inevitáveis. O crítico Girard, sempre atento ao conflito entre a irmandade do desejo mimético e ateatralidade do mesmo, ao dedicar três capítulos a *Tróilo e Créssida*, em seu *O Teatro da Inveja*, faz um comentário que é o coração de nossa análise:

Todas as pessoas que vivem sob os holofotes – políticos populares, artistas famosos e, mais particularmente, dramaturgos, todos aqueles em contato com o público – podem passar facilmente da auto-adulação extática ao autodesprezo abissal. Quanto mais inflado estiver o balão do seu orgulho, menor é o alfinete que pode esvaziá-lo (2010, p. 282).

A natureza de celebridade do famoso casal Antônio e Cleópatra pode ser melhor demonstrada com algumas palavras do último verso da peça, em que César lembra o caráter popular, célebre de ambos. “Túmulos algum da terra abraçará/ Tão célebre par” (SHAKESPEARE, 1997, p. 349). Mas nada impede que esse comentário do crítico possa ser diretamente objetivado nos amantes, pois o propósito de Girard é mostrar o *ser desejado* de vários personagens shakespearianos.

A passagem que se segue é uma análise de Girard a respeito do vaidoso Aquiles, em *Tróilo e Créssida*. O herói grego decide abandonar a luta e viver de paixões.

No lugar dos desejos que ‘lardariam’ seu orgulho, Aquiles agora vê no olhar de outros homens uma indiferença que o horroriza. Assim como seu oposto anteriormente, essa indiferença é um sinal mimético, um foco possível de imitação popular. Os criadores da moda estão ficando indiferentes a Aquiles (2010, p. 282).

Isso vale tanto para Aquiles, quanto para Cleópatra, em que seu amor-próprio depende da visibilidade de sua imagem:

Pensam que haverão  
De me colocar no alto, exibindo-me  
Aos gritos da injuriosa turba em Roma?  
Antes a vala egípcia em mim servir  
De tumba amiga, ser exposta nua,  
No lodo do Nilo, e deixar as moscas  
Me picarem de dar nojo; antes ver  
Nas pirâmides altas do país  
Meu tablado e em correntes me enforcar (SHAKESPEARE, 1997, p. 321).

O discurso de Aquiles, por sua vez, expressa a sua queixa ao ter os desejos dos outros desviados de sua pessoa, ou seja, ao perceber que começa a ser menos invejado:

[...] Pois passaram por mim  
Como unha-de-fome por mendigo  
Sem um olhar. Esqueceram meus feitos. (SHAKESPEARE, 2006, p. 150)

O “olhar do outro” (GIRARD, 2010, p. 282) seria a razão pela qual o *eros* representa. A *performance* de Cleópatra está em total acordo com um desejo que se realimenta dos outros e para os outros. Sendo assim, a comparação mais coerente não seria entre Cleópatra e Créssida, a figura feminina, mas entre Cleópatra e Aquiles. Aquiles mostraria, simultaneamente, elementos existentes em Cleópatra e em Marco Antônio: o seu afastamento da guerra por luxúria o aproxima do general romano, e a sua vaidade e a sua entrega aos prazeres o faz um duplo mimético de Cleópatra.

O culto a si próprio é parte do Eros mimético, e Girard ilustra perfeitamente esse tipo de caráter apreensivo com a autoimagem, “fruto da adulação universal” (2014, p. 279) em Aquiles, e não nos amantes Tróilo e Créssida:

Aquiles está na posição de admirar a si mesmo enormemente, não porque ele seja objetivamente mais forte, maior etc. - os valores objetivos se tornaram irrelevantes nesse mundo hipermimético -, mas porque o desejo mimético continue a fluir em sua direção em largas quantidades, oferecendo grandiosos modelos ao amor que ele sente por si mesmo. Aquiles reverencia a si mesmo por meio do mesmo processo circular e autoalimentador, como nos exemplos anteriores de pseudonarcisismo. À medida que seu orgulho incha, os bobos do exército o idolatram ainda mais, e vice-versa (GIRARD, 2014, p. 279).

O herói grego, ao se sentir “celebridade”, precisa dos olhos da admiração alheia. São os outros soldados que fornecem o ser de Aquiles. Ao perder o protagonismo das atenções, o herói “desperta” de sua lassidão. E é nele que Girard reconhece um desejo *hipermimético*. Aquiles está tão disposto a despertar inveja, quanto a rainha egípcia. A estratégia de Agamênon para fazer o herói voltar ao campo de batalha é lembrá-lo o quanto se enfraquece sua capacidade de despertar desejo:

O admiramos; porém suas virtudes,  
Que ele encara sem virtude,  
Já perdem brilho ante os nossos olhos –  
Qual fruta boa que em prato doente  
Apodrece intocada. Vá dizer-lhe  
Que viemos falar-lhe, e já não peca  
Dizendo que julgamos seu orgulho  
Maior que a honestidade, e auto-estima  
Maior do que merece; e que melhores  
Do que ele aturam seus caprichos,  
Mascaram sua força de comando,  
E se submetem só por indulgência  
À sua presunção – sim, e observam  
O seu caminho e hora, alta e vazante,  
Qual se curso do rio dependesse  
De suas marés. E diga-lhe também  
Que se insistir em levantar seu preço  
Não o queremos, e o abandonamos (SHAKESPEARE, 2006, p.1680)

Para Jan Kott, a comparação com *Antônio e Cleópatra* é, fundamentalmente, possível: “*Antônio e Cleópatra* alarga a divisão de *Troilus e Cressida* entre o mundo diurno e o mundo noturno da paixão, com dimensões de um confronto entre os dois polos do ecúmeno antigo” (KOTT, 2003, p. 85). O jogo entre política e amor é tema de ambas as peças: “A guerra contamina até o amor” (*Ibidem*, p. 50):

Quando nos referirmos a um jogo dialético ente amor e guerra de dois mundos, tanto poderemos falar de *Tróilo e Créssida* (Grécia e Troia), quanto observar sua validade para Antônio e Cleópatra (Egito e Roma). A unidade dramática aqui entre as duas peças, a nosso ver, estaria naquilo que levou René Girard a observar em *Tróilo e Créssida* que “o ódio dos guerreiros uns pelos outros está repleto de erotismo” (2010, p. 291). Em uma das declarações do personagem Tersistes<sup>64</sup>, esse erotismo é ainda mais acentuado como tema central da peça:

Quanta palhaçada, intrigalhada e safadeza temos aqui! A questão toda trata exclusivamente de um cornudo e uma puta: grande querela para incitar rivalidades e fazer sangrar até a morte. Que a escrúfula pegue o motivo de tudo, e a guerra e a sacanagem danem a todos! (SHAKESPEARE, 2006, p.1678)

Ora, Antônio e Cleópatra não são antagonistas declarados, primordialmente são amantes. No entanto, segundo Girard, seja o eros e o ódio, sejam os amantes ou os inimigos, tudo se converte no mesmo modelo mimético: “A política do desejo e a política do poder são a mesmíssima coisa” (GIRARD, 2010, p. 284). E, no entanto, a peça não dispensaria esse elemento de teatralidade, pois nos amantes “a performance é tanto sexual quanto teatral” (*Ibidem*, p. 243).

Ao exibir as juras de fidelidade de Créssida ao seu amante Tróilo e a posterior quebra de seu juramento numa suposta entrega a Diomedes. Ora, este presente que Créssida entrega a Diomedes – e que Tróilo assiste sem ser visto -, pode ser interpretado, metaforicamente, como uma entrega no sentido sexual. Sendo esse gesto o único indicativo na peça da traição da protagonista. Shakespeare frustra a expectativa do leitor. O ódio-eros de Tróilo se desloca agora para Diomedes. O amor nada romântico da peça e uma guerra nada heroica fez Girard apontar a existência do conflito mimético em seu estágio mais avançado. Essa crise Girard nomeará de “*crise de degree*” e “trata-se, na verdade, de uma meditação sobre o colapso violento da sociedade humana em geral, a destruição da ordem cultural” (GIRARD, 2014, p. 311):

---

<sup>64</sup> Segundo a crítica Barbara Heliodora, Tersistes, que é responsável por comentar as ações da peça é “um grego deformado e obscuro” (20116, p.1629)

*Degree*, do latim *gradus*, significa um degrau, uma escada ou escadaria, um espaçamento não horizontal entre duas entidades, e, de modo mais geral, patente distinção, discriminação, hierarquia, diferença. É também a “tensão contínua” entre o justo e o injusto, o mesmo espaço vazio que, novamente, impede qualquer confusão entre certo e errado. A justiça não é um exercício de imparcialidade extraordinária, nem um equilíbrio perfeito, mas uma modalidade fixa de desequilíbrio, como tudo que é cultural (*Ibidem*, p. 312).

O discurso de Tersistes, todo em prosa, mas uma vez, revela o caos que a guerra instaura nas relações, ou seja, uma desordem contaminando todo o acampamento grego:

Como é, Tersistes! Estás perdido no labirinto de tua fúria? Será que aquele elefante do Ajax vai ganhar? Ele me espanca e eu o xingo. Que satisfação maravilhosa! Ainda se fosse o contrário, se eu o espancasse e ele me xingasse...Pois juro que vou aprender a conjurar e a convocar diabos, para encontrar saída para esta minha situação execrável. E ainda temos Aquiles: esse é um maquinador raro. Se tomar Tróia depender de esses dois solaparem, as muralhas ficam em pé até caírem sozinhas. Que tu, grande disparador de trovoadas do Olimpo, esqueças que tu és Zeus, o rei dos deuses: e tu, Mercúrio, percas toda a artimanha serpentina do teu caduceu, se não puderem tirar deles o pouco, o pouquinho, menos que pouco, bestunto que eles têm; que a própria ignorância sabe ser tão imensamente pouco; que não consegue sequer salvar uma mosca de uma aranha, a não ser com muita espada, arrebatando a teia. E a seguir, vingança contra todo o acampamento deles – espalhando muita venérea dor de ossos napolitana; pois creio ser essa a única maldição que merecem todos aqueles que fazem guerra por uma boceta. Agora já fiz as minhas orações, o demônio da Inveja diz “Amém”. Olá! O senhor Aquiles! (SHAKESPEARE, 20016, p. 1676)

Girard afirma em suas observações que o processo do bode expiatório enquanto solução para conflitos humanos não purga nenhuma sociedade: o que se segue é discórdia sobre discórdia (*degree*). Portanto, o mecanismo é mostrado ineficiente em *Tróilo e Créssida*.

Jan Kott se mostra também interessado no tema do *degree* que acompanha o enredo. A respeito da obra *Tróilo e Créssida* ressalta:

Fala do princípio de hierarquia que governa os céus, o Sol e os planetas, as estrelas e o globo central. A essa hierarquia celeste corresponde a hierarquia terrestre dos Estados e dos cargos. É uma lei da natureza; sua transgressão, uma vitória da força sobre o direito,

da anarquia sobre a ordem. O sentido dessa guerra, conduzida em nome de um corno e uma puta, os místicos feudais não são os únicos a tentar salvá-lo. Os racionalistas igualmente o defendem. Eis aí a amarga sabedoria e o grande sarcasmo de *Tróilo e Créssida* (2003, p. 86).

Constatamos aqui que Girard não é o único crítico a centrar o olhar nesse aspecto da hierarquia desmantelada como tema da peça. Todavia, o *eros* mimético seria, na perspectiva girardiana, potencialmente conflituoso, e em *Tróilo e Créssida* ele já ampliou seu raio de atuação minando toda a estrutura<sup>65</sup>.

Cleópatra consegue antever essa crise como uma consequência da morte de Antônio. Essa morte geraria uma indiferenciação entre as hierarquias – tema que Girard examina até a exaustão em *Tróilo e Créssida*:

O pólo do soldado está caído;  
Meninos e meninas ora estão  
No nível dos adultos; distinções  
Se acabam, e não há mais maravilhas  
Na visita da lua (SHAKESPEARE, 1997, p. 299).

Em *Tróilo e Créssida*, a crise do *degree* não pode ser melhor verificada senão no longo discurso de Ulisses, que Girard compara a uma abertura de uma ópera, sobre a *indiferenciação catastrófica* da crise mimética:

---

<sup>65</sup> Para construir o quadro de corrupção que caracteriza a peça, Shakespeare amplia o raio de ação até no nível da linguagem. A crítica Bárbara Heliodora lembra que “na galeria de mais de oitocentos personagens de Shakespeare nenhum que sequer se aproxime do nível de obscenidade encontrado no vocabulário de Tersiste, personagem criado só para observar e criticar todos os outros, todo o cinismo dos supostos heróis que lutam em uma guerra sórdida. E tendo como pano de fundo essa guerra causada por um adúltero, não há muito esperança para a sobrevivência de ideais ou romantismos: a distância entre valores proclamados e a falta de valores exercida na realidade é imensa” (2006, p. 1627). Nesse ponto, a peça contrasta enormemente com *Antônio e Cleópatra*, na qual o dramaturgo emprega uma linguagem “poética, imaginativa” e, ainda, “para sugerir a vastidão do Império Romano, além da estonteante variação de locais, em nenhuma outra peça Shakespeare utilizou tanto imagens do mundo, dos mares, do céu e das estrelas, tantas referências à pura e simples vastidão de tudo, que criam um universo de grandiosidade” (HELIODORA, 2014, p. 07). Comparemos agora isso ao procedimento de Shakespeare em *Tróilo e Créssida*, na qual percebemos como aqui a crise do *eros* mimético já corroeu todo aquele cenário dramático: “Em *Troilus e Créssida*, a repugnância de Shakespeare por aquele panorama corrupto fica expressada por um grande número de imagens de comida, geralmente gordurosa, apodrecida, de se comer até chegar ao vômito, de restos imprestáveis, de perda total de valores na vida refletida no descontrole da voracidade” (HELIODORA, 2014, p. 1627).

Foi desprezada a essência do governo  
 [...]
 Sem hierarquia  
 O indigno iguala o digno na beleza.  
 O próprio céu, os astros e este mundo  
 Observam grau, prioridade, escala,  
 E curso, e proporção, forma e rodízio,  
 Comando e posto, em toda a linha de ordem.  
 Vejam, em consequência, o Sol planeta,  
 Posto em nobre destaque em sua esfera,  
 Em meio aos outros, cujo olhar propício  
 Corrige os erros dos planetas maus,  
 E domina e comanda, como um rei,  
 Sem ter limites, o bem como o mal.  
 Mas quando os astros entram em desordem,  
 Que pragas, que presságios, que motins,  
 Que revoltas no mar, tremor na terra,  
 Tempestade nos ventos, medo horrores,  
 Perturbam, quebram, rasgam as raízes  
 Da unidade e calma dos estados.  
 Se acaso se destrói a hierarquia que é a escada de todo alto desígnio,  
 Toda a empresa se abala.  
 [...]
 Removam-se esses graus, falhe essa nota,  
 E vejam que discórdia! As coisas entram  
 Em conflito gratuito: as águas, soltas,  
 Erguendo-se mais alta do que as praias,  
 Transforma-se em lama todo o globo sólido:  
 O mando entrega-se à imbecilidade,  
 E o rude filho fere e mata o pai.  
 Seria certa a força: o certo e o errado,  
 [...]
 Esse caos, quando o grau é sufocado,  
 Segue a sufocação (SHAKESPEARE, 2006, pp. 1652-1653).

Na passagem acima, Ulisses, com sua retórica, explica quando esse princípio da ordem é abalado. Girard enxerga no eros mimético o motivo subjacente da crise de hierarquia. Nem a rivalidade mimética, desencadeada pela inveja, nem o mecanismo do bode expiatório, sacrificando *um culpado*, suprimiria o caos que se segue.

Entretanto, essa *discórdia* em *Antônio e Cleópatra* é uma ameaça *virtual* somente. O tom “colorido” e grandiloquente da peça não é rarefeito, nem mesmo no momento em que a peça atinge sua máxima tensão, com a morte de Antônio:

Mais nobre dos homens,  
 Queres morrer? Comigo não te importas?  
 Ficarei nesse mundo tão insípido,  
 Na tua falta não mais que uma pocilga?  
 Ah! Vede, minhas aias, a coroa



Da terra se derrete  
Ah! Murchou a guirlanda desta guerra (SHAKESPEARE, 1997, p. 297).

O que Cleópatra lamenta nesses versos não é permanecer em um mundo caótico nem ser cativa de Roma, mas sim ter que viver em mundo “insípido” e, agora, com a ausência de seu amante Antônio, ela afirma que “não mais o néctar das uvas molhará meus lábios”, ou seja, com a morte de Antônio “vai-se o vinho da vida”. (SHAKESPEARE, 2006, p. 1.107)

Em *Tróilo e Créssida*, Girard fala da *crise do degree* em seu estágio mais avançado. Ele nos oferece um panorama mais dramático: “Quando a estrutura perde seu centro, as substituições e permutações se aceleram, mas sua desintegração mal começou; podemos supor que em *Tróilo e Créssida* acontece nesse ponto” (GIRARD, 2014, p. 313).

O crítico não ignora a relevância do jogo político e do erotismo como princípio causador da crise no próprio enredo, tal qual, se dá em *Antônio e Cleópatra*. Sobre *Tróilo e Créssida*, diz Girard: “O refrão de Tersiste a respeito da luxúria e guerra é na verdade a grande mensagem da peça” (GIRARD, 2010, p. 292).

Assim como Cleópatra, Shakespeare nos mostra Créssida como uma amante corrompida, sendo a “causa” da desgraça de Tróilo. Em verdade, a causa de todo conflito estaria entre esses dois polos menos disparez do que o leitor pode supor: a guerra e o amor. Tersiste, o personagem mais obscuro da peça, do acampamento grego, nos dá uma ideia sobre o tema central desta “comédia sombria”:

Patroclus é capaz de me dar qualquer coisa em troca de informações sobre essa puta; não há papagaio que dê mais por uma noz do que ele por uma rameira amoldável. Luxúria, luxúria, sempre guerras e luxúria! Tudo o mais sai da moda (SHAKESPEARE, 2006, p. 1757).

O paralelo entre as duas peças shakespearianas só encontra um desnível se voltarmos ao tema da teatralidade de Cleópatra, em que a representação é preservada do início ao cabo do texto.. O crítico Jan Kott fala de sua impressão sobre essa criação:

Créssida é um dos personagens mais espantosos de Shakespeare, tão surpreendente talvez quanto Hamlet, ela tem múltiplos rostos. Não poderíamos encerrá-la numa fórmula única.

Essa jovem podia ter oito, dez ou doze anos quando a guerra começou. Talvez por isso veja a guerra como algo tão normal e ordinário que mal a percebe e não fala dela jamais. Créssida ainda está intacta, mas sabe tudo sobre o amor e a carne, ou pelo menos assim acredita. No fundo dela mesma sabe-se livre, consciente e ousada. Ela é o Renascimento, mas é também um tipo stendhaliano, como Lamiel, ou ainda uma garota da metade do século XX. É cínica, ou melhor, quer sê-lo. Viu coisas demais. É amarga e escarninha. Apaixonada, tem medo de sua paixão e vergonha de confessá-la. Conserva o pudor dos sentimentos e carece de confiança em si mesma. Ela se aproxima de nós por essa desconfiança, justamente por sua maneira de guardar uma distância, pela necessidade de analisar-se. Ela se defende pela ironia (2003, p. 87).

Para Kott, o caráter sutil da personagem tem uma relação direta com o que Girard observa não nela, mas em Pândaro. Para Girard, é seu primo que desempenha o papel da manipulação mimética do desejo. O enfoque de Girard não individualiza Créssida e, supomos, não o faria com Cleópatra. O simbolismo de Créssida em Girard não alcança a sofisticação que Kott examina na personagem. Para ele, a amante de Tróilo é mais uma peça da engrenagem mimética:

A única razão por que os gregos a querem de volta é que os troianos querem ficar com ela. A única razão por que os troianos ficam com ela é porque os gregos a querem de volta. Todos os círculos miméticos são círculos viciosos[...]

A Créssida shakespeariana é um *mise-en-abîme* da história de Helena, e não faz diferença se esse personagem é uma invenção medieval e não grega (GIRARD, 2014, p. 254).

O importante para Girard não seria como Shakespeare construiu Créssida. O que é relevante é a desconstrução das coisas operada pela crise na peça. Note-se que a queda do amor no sentido erótico – e a representação do mesmo é em *Tróilo e Créssida* desconstruído, no amargo final em que um Tróilo, abandonado, lamenta a infidelidade de uma Créssida com o seu *rival* Diomedes. É exatamente o contrário da morte triunfal de uma Cleópatra:

Com fúria, deuses, lancem sua vingança;  
De seus tronos, sorriam para Tróia.  
Que a paga seja breve, por piedade,

E não se arraste o fim inevitável

[...]

O mundo não contém os nossos ódios. (SHAKESPEARE, 2016, p. 1.666)

Em nenhum momento Girard nos fala de uma descontinuidade do *eros* mimético em *Tróilo e Créssida*. A ênfase de sua crítica recai justamente no caos provocado pela rivalidade mimética, a ver, a inveja. No entanto, podemos supor uma desteatralização do teatro do amor, quando esse mesmo teatro está na peça desmascarado:

*Tróilo e Créssida* zomba da concepção catártica do teatro. Essa ironia não deveria ser descartada facilmente. Seu pessimismo corresponde a algo profundamente shakespeariano, semelhante, sem dúvida, à desconfiança platônica em relação ao comportamento mimético em geral e ao teatro em particular (GIRARD, 2010, p. 307).

Girard não ignora o aspecto de metateatro na peça, embora não o faça com *Créssida*, como tanto objetivamos em *Cleópatra*. Ele próprio diz: “A peça *fora* da peça que Pândaro dirige sem parar não pode ser encenada no palco sem se transformar na peça *dentro* da peça que é tão característica da própria arte de Shakespeare” (GIRARD, 2010, p. 305).

Segundo a crítica Bárbara Heliodora:

*Tróilo e Créssida* é, provavelmente, a mais intelectualizada de todas as peças de Shakespeare, e por certo seus atrativos se apresentam muito mais fortes à razão do que à emoção; os contrastes, os constantes debates, são de tal modo equilibrados e bem desenvolvidos, que uma das explicações para a natureza da peça é a de que ela teria sido escrita para uma plateia de advogados, aqueles que todos os dias lidam com a lei e o respeito ou o desrespeito a ela, os mais apaixonados pelos debates éticos, os responsáveis pela preservação de valores na comunidade (2006, p. 1627).

E é justamente esse clima de desordem que vai interessar a Girard como efeito do desejo mimético. De modo geral, a sua teoria se apoia na descrição das causas do conflito e da natureza dele.

De acordo com Girard, William Shakespeare condensa, em sua dramaturgia, os princípios basilares de seu estudo: o desejo mimético e o bode expiatório. Procuramos demonstrar no texto do poeta inglês a ênfase no

fenômeno inveja, uma vez que entendemos como uma variante do próprio desejo.

Seguimos o esquema de, em um primeiro momento, aplicar a teoria girardiana em uma correspondência direta com a autoimagem das personagens do dramaturgo. Em segundo, interpretar o *mecanismo do bode expiatório* em *Antônio e Cleópatra*, obra que Girard não analisa. Por fim, direcionamos nosso interesse para a crise provocada por essa dinâmica do desejo mimético, em uma comparação não realizada pelo crítico: verificamos o que Aquiles possuiria potencialmente de Cleópatra. O ponto central da teoria girardeana não abandona nenhuma das categorias aqui estabelecidas.

Em *René Girard: um Retrato Intelectual*, o pesquisador Gabriel Andrade conclui que “Girard dava a entender que não só para os heróis romanescos, mas para todos os seres humanos, a verdade do desejo reside na imitação” (2011, p. 103) e é aqui nossa expectativa: que os instrumentos oferecidos por Girard para lermos Shakespeare iluminem a obra do dramaturgo inglês, já que o crítico observa “que o homem é essencialmente mimético, a santidade é mimética, a novidade é mimética, a abertura para o novo é sempre mimética. A repetição, o tédio o são também...” (GIRARD, 2011, p. 97).

## CAPÍTULO III – DRAMAS DE DESEJO E LINGUAGEM:

### III.I - O CIÚME E A INVEJA: DUAS CATEGORIAS DO MESMO FENÔMENO

“O ciúme é um monstro de olhos verdes que zomba do alimento em que vive.”

(William Shakespeare)

Figura 7 – O ciúme, por Edvard Munch.



Fonte: Kode Bergen (2018).

Nota: Nessa imagem, o artista procurou concentrar nos olhos da figura o sentimento do ciúme, tal qual a epígrafe que acima mencionamos. Se “os olhos são os espelhos da alma”, tanto Shakespeare, quanto Munch procuraram dar o devido relevo a isso.

Quando nos referimos ao tema ciúme, os leitores de William Shakespeare lembram quase que imediatamente da tragédia *Otelo*. Não podemos esquecer de que na tragicomédia *Conto de Inverno*, posterior ao primeiro drama, o ciúme também é o tema de grande relevo. É justamente o ciúme de Leontes por sua esposa Hermione com seu amigo Polixenes que é fonte de todo conflito dramático.

Na análise da obra *Sonhos de uma Noite de Verão*<sup>66</sup>, de William Shakespeare, no terceiro capítulo do *Teatro da Inveja*, Girard examina a

<sup>66</sup> *Sonhos de uma noite de Verão* é uma comédia escrita por William Shakespeare em aproximadamente 1595-1596. A crítica Bárbara Heliodora explica que “a respeito de determinado aspecto do *Sonho* há total consenso: uma das mais curtas obras de Shakespeare, ela foi escrita para as comemorações de um casamento realizado em alguma grande mansão particular, e a versão que conhecemos é o resultado de ligeiras alterações feitas pelo poeta para sua peça poder ser apresentada ao grande público do teatro profissional.” (2009, p. 334). Girard lembra que “*Sonhos de uma noite verão* faz sucesso com as plateias teatrais no mundo inteiro, mas, via de regra, é uma peça que desagrada os críticos. Eles gostam da poesia da Inglaterra campestre, mas lhes desagrada a retórica amorosa, que chamam artificial” (2010, p. 89).

dimensão do desejo mimético e suas variantes. Vale aqui lembrar a importância que o crítico confere a essa comédia:

A minha “bíblia” do desejo mimético é *Tróilo e Créssida*, mas descobri Shakespeare primeiro através de *Sonho de uma Noite de Verão*. Do ponto de vista literário, é a melhor recordação da minha vida. Primeiro vi a peça na televisão. Não a entendi inteiramente porque não a tinha lido. Mas estava pronto para ler: tinha desenvolvido toda a tese do desejo mimético e subitamente a reencontrava em Shakespeare, em sua forma mais completa, com prolongamentos antropológicos em linha direta. O *Sonho* é primeiramente uma soma de desejo, que envolve quatro amantes, mas não vai até a destruição violenta da sociedade. Em algumas páginas, passamos das rivalidades mais ridículas – apaixonados quaisquer, sem personalidade, que namoram e se imitam uns aos outros – à fábrica de monstros mitológicos. O *Sonho* fazia por mim a averiguação da verdade do caminho que tinha me levado de Marivaux ao sacrifício, e isso numa linguagem magnífica, com uma poesia incomparável. Encontram-se ali definições literais do desejo mimético, fórmulas como: “*O hell! To choose love by another’s eye!*” [Pode-se traduzir o verso assim: “Que inferno é escolher o seu amor, ou seja, definir o seu desejo pelos olhos de outro!”] (GIRARD, 2001, pp. 53-54).

Ora, sem perder de vista *Antônio e Cleópatra*, cabe aqui a indagação se essas observações valeriam para a tragédia desses dois amantes, na qual, assim como em *Sonhos de uma Noite de Verão*, verificam-se esses elementos de rivalidades, linguagem magnífica e presença do desejo mimético. A dupla provocação que caracteriza o desejo, que é a relação de amizade e ódio entre Antônio e César, pode nos levar a considerar que o princípio do conflito se deve à escolha da “desejada” rainha pelo general, ou, para adensar o problema, à eleição mimética de Cleópatra por Antônio, ou seja, “*O hell! To choose love by another’s eye*”. Nesse sentido, a rivalidade se desenvolve pelo ciúme de um possuir o objeto do outro. Com tal máxima, Girard se refere a *Sonhos*, trama na qual um está imitando o outro.

Não nos parece importante polarizar *quem deseja quem*, na medida em que o contágio mimético é, por excelência, parte do princípio da Inveja. No entanto, se em *Sonhos* a soma do desejo, que menciona Girard, e que envolve os quatro amantes, não vai até a destruição violenta da cidade, em *Antônio e Cleópatra*, ao contrário, é uma ameaça que perpassa toda a peça: não são apenas os amantes envolvidos nesse conflito, é, também, o Egito e Roma.

Ainda sobre a comédia – em *Antônio e Cleópatra* inexistente esse emaranhado de desejos no mesmo grau que está em *Sonhos*, pois antes é a triangulação das relações que está em jogo, no qual são protagonistas Antônio, Cleópatra e Otávio César -, escreve o crítico que:

A noite de verão é mimética, mas de modo mais complexo que os enredos das obras anteriores. Em vez de uma única relação, temos uma teia emaranhada de interações miméticas, uma ampla propagação da rivalidade, tão feroz que, no clímax, transforma-se em violento caos. Porém, assim que a estrutura inteira chega ao fundo, ela quica de volta em direção à luz, e um final feliz se anuncia (GIRARD, 2010, p. 91).

Girard também aponta como o desejo vai assumindo formas monstruosas:

À medida que a histeria da noite vai aumentando, ela produz alucinações monstruosas que em última instância causam a aparição das fadas, tanto entre os artesãos que ensaiam sua peça mimética, quanto entre os namorados que ensaiam seus ressentimentos miméticos um com o outro (GIRARD, 2010, p. 92).

O desejo, nessas perspectivas, teria as qualidades desdobráveis de Puck, o servidor de Oberon, como bem ilustra o trecho abaixo:

Sou eu que alegre as noites da floresta.  
 Meu trabalho é fazer rir Oberon;  
 Sei enganar cavalo só com o som  
 De relincho de égua; e eu sei também  
 Me esconder em panela muito bem,  
 E parecer uma maçã assada;  
 E quando a cozinheira, esfomeada,  
 Me leva à boca, eu faço ela babar.  
 A velha, que tristezas vai contar,  
 Pensa que eu sou um banco de madeira –  
 Eu escapo, ela bate com a traseira!  
 É tanto grito que acaba tossindo;  
 E todo mundo o mundo, então, começa rindo,  
 Com um riso muito forte, de alegria (SHAKESPEARE, 2009, p. 355)

A sugestão do próprio Puck de não ser levado a sério, provocando antes o riso, é uma estratégia para “solucionar” a natureza do desejo mimético como fonte do conflito shakespeariano. Para Girard, em *Sonhos*, Shakespeare “zomba de um desejo que sempre tenta diferenciar-se e distinguir-se pela

imitação de outra pessoa, mas sempre obtém o resultado oposto”(GIRARD, 2010, p.102) É decisiva a declaração do personagem no diálogo com a Fada em que o próprio revela que a sua natureza tanto perturba quanto agrada, em síntese, é um espírito zombeteiro que também caracteriza os arroubos miméticos. Puck confessa sobretudo o engano provocado pelo próprio desejo<sup>67</sup> :

Será que eu me enganei completamente  
Ou estou vendo aquele saliente  
Que chamam Robin? Não é o canalha  
Que espanta as moças e que o leite coalha,  
Mete-se no pilão e na moenda,  
Põe ranço na manteiga da fazenda,  
Acaba com o fermento e com o levedo,  
Ri-se de quem se perde e sente medo?  
Só quem o chama Puck, o bem-amado,  
É que tem sorte e ainda é ajudado.  
Não é você? (*Ibidem*, p.355)

Puck é tanto obstáculo, quanto prazer, e não deixa de ser relevante que é justamente ele que informa ao público que a disputa entre o rei das fadas e a rainha das fadas, Oberon e Titânia, tem o ciúme como causa do conflito:

Hoje de noite o rei vem festejar;  
Melhor ela fugir deste lugar.  
Pois Oberon ficou muito zangado  
Depois que ela arranhou como criado  
Um menino roubado do Oriente.  
Nunca se viu tão lindo adolescente:  
E por ciúmes Oberon deseja  
Que ele em seu séquito bem logo esteja.  
Ela o retém consigo na floresta,  
Coroadas de flores, sempre em festa.  
Quando se encontram em floresta ou prado,  
Em fonte clara ou campo enlazarado,  
Brigam tanto que a fada e o duende  
Escondem-se por toda flor que pende. (*Ibidem*, pp. 354-355)

O objeto de desejo de Oberon e Titania – o adolescente - parece perder o protagonismo do conflito. E o que antes parece ser o ciúme do objeto, revela-se inveja. A inveja de Oberon por *ser* Titania quem possui o adolescente. Se

---

<sup>67</sup> O mesmo espírito zombeteiro e astuto do servidor do rei das fadas pode ser visto no diálogo com o clima lúdico da corte de Cleópatra em que são constates brincadeiras eróticas e em que o desejo tem uma indisfarçável tonalidade cômica.



Girard tivesse analisado *Antônio e Cleópatra*, talvez observasse esse jogo na disputa pelo Egito ou pela própria Cleópatra, de modo que, quando o conflito se acirra, o objeto, a priori causa da intriga, desbota-se. E todo o drama se transforma num jogo de poder e desejo em que Marco Antônio, Otávio César e a própria rainha se cobiçam, num intercambio bastante instável, na medida em que o ciúme é o tempero que contamina as relações das duas peças.

O *ressentimento* que Girard menciona pode ser compreendido como processo da dinâmica de ambos os fenômenos. Mais de uma vez voltamos ao tema do contágio mimético<sup>68</sup> e também à pretensão de Girard de mostrar a semelhança entre essas duas instâncias: ciúme e inveja como aquelas que governam a relação mimética. Um e outro são igualmente indispensáveis para compreender o fenômeno do desejo. Embora a ênfase recaia sobre o enredo de *Sonhos de uma noite de Verão*, suas observações têm validade para compreender *Antônio e Cleópatra*.

Em relação à comédia shakespeariana *Sonhos*, marcada por uma atmosfera de confusão e engano, Girard enfatiza:

Também há mais do que uma sugestão de ciúme mimético quando Titânia alude a um caso em que Oberon teria tido com Hipólita, e quando Oberon responde que Titânia teria tido um caso com Teseu. Nessa peça, onde quer que olhemos, o desejo mimético é dominante. (*Ibidem*, p. 135).

---

<sup>68</sup> Há uma peça de Eugène Ionesco que tem como tema esse mesmo contágio, *O Rinoceronte* (2015), e é relevante lembrarmos aqui o enredo da peça, que tem como temática uma espécie de epidemia: todas as personagens se transformam em rinoceronte, menos um, Béranger, que não adere à epidemia, embora se sinta tentado em alguns momentos a ceder a essa moléstia, já que todos a sua volta se *rinocerontizam* e ele se vê na solidão daqueles que não comungam com a comunidade com o mesmo “desejo” de se *rinocerontizar*. A peça é autobiográfica, pois “Ionesco teria, nessa peça, dramatizado seus sentimentos de 1938, quando seus conhecidos aderiam ao fascismo. (Ele mesmo confirmou isso, depois). Tal desejo de aderir – desejo muito difundido, em muitos setores - é abordado na peça” (ROSENFELD, 2009, p. 336). Segundo Anatol Rosenfeld, “não há resistência heroica nele”, pois “a mensagem da peça não é unívoca nem simples: mostra o absurdo da resistência teimosa, a tragédia do indivíduo que não marcha com a turba alegre dos menos sensíveis. É a temática do artista visto como *outcast*, marginal, *sui generis*. É um grande tema literário” (2009, p. 338). Ionesco está dramatizando o mesmo contágio mimético que várias vezes menciona Girard, tendo em vista que o crítico francês aduz que o desejo mimético é contagioso. E o próprio Ionesco confessa a força desse desejo mimético – usando aqui a expressão girardiana – ao comentar essa conversão de seus amigos ao fascismo: “Lembrei-me de como, no decurso de minha vida, sempre me chamava a atenção o quê talvez se possa chamar de ‘corrente pública’, o repentino surgir de uma opinião, sua força de contaminação, que se equipara à de uma verdadeira epidemia” (*apud* ROSENFELD, 2009, p. 337). Ou seja, parece-nos que *O Rinoceronte* tem uma temática bastante “girardiana”.

A comédia, marcada por várias metamorfoses, é, para o crítico, formulada como “a presença de um modelo que inevitavelmente se transforma em rival, a natureza necessariamente ciumenta e conflituosa da convergência mimética para os mesmos objetos” (*Ibidem*, p. 102). Os personagens todos tem seu objeto de desejo alterado e confundido<sup>69</sup>. Girard afirma, inclusive, que é “a comédia shakespeariana baseada na rivalidade mimética” (2010, p. 167). Todo o clima lírico e fantástico da peça torna ainda mais confusa a presença do desejo mimético. Frye observa sobre essa atmosfera da comédia que:

Os habitantes do mundo da floresta são criaturas da lenda, do conto popular, da mitologia e da crença. Teseu os considera projeções da imaginação humana, dotadas de uma existência puramente subjetiva. [...] As pequenas fadas que acompanham Botton – Mustardseed, Peaseblossom e o resto – provém do imaginário celta, assim como a rainha Mab do discurso de Mercúrio, que também tinha pequenas fadas em seu séquito (1986, p. 63).

Mais adiante o crítico canadense comenta algo fundamental para relacionar a dinâmica de *Sonhos* com a *afrodisíaca* inveja:

O bosque nesta é erótico, não é virginal. Puck despreza Lisandro por se deitar tão longe de Hérnia, mas não percebe que isso é apenas por causa do recato dela. De acordo como Oberon, Cupido era um habitante desse bosque e lançara sua flecha erótica na “devota imperial” (“imperial votares”), mas não atingiu e foi cair numa flor branca, tornando-a vermelha. A parábola descrita por essa flecha delineia o mundo da peça: a ação se passa sob esse arco vermelho e branco. Um tipo comum do mito clássico trata de um “deus mortal” – como se chama agora -, uma figura masculina que é morta ainda jovem e cujo sangue mancha uma flor branca, tornando-a vermelha ou púrpura. Shakespeare escrevera a estória de um desses deuses em um poema narrativo “Vênus e Adônis”, em que enfatiza bastante a flor tingida (*Ibidem*, 64).

Mas é justamente nesse cenário feérico e clima de disfarce que o desejo se desdobra, revela-se e se esconde: é a metamorfose própria do desejo mimético. Esse clima de ilusão e engano não é determinante, de fato, em *Antônio e Cleópatra*, mas a peça é marcada por várias conotações eróticas que nos remetem a *Sonhos de uma noite verão*, sobre a qual Jan Kott comenta que

---

<sup>69</sup> A exceção é a personagem Helena: modelo mimético de desejo dos dois pretendentes de sua amiga Hérnia, quais sejam, Lisandro e depois Demétrio, que, de início, a tinha desdenhado.

“o quarteto de amantes penetrará igualmente na zona sombria do erotismo animal” (2003, p. 204).

As sugestões eróticas em *Antônio e Cleópatra* aparecem constantemente. O tradutor Rui Homem lembra-se de expressões utilizadas na peça, como “um bom figo”<sup>70</sup> até “uma palma suada”<sup>71</sup>, e o tradutor José Roberto O’Shea observa que, na presença do campônio trazendo as áspides que causarão a morte da rainha, há um jogo entre “*to lie* e *to die*”. O’Shea escreve que são “trocadilhos intraduzíveis. O primeiro, sugerindo, a um só tempo, “mentir” e “ir para cama”; o segundo, “morrer” e “ter orgasmos” (1997, p. 352). Para reforçar a relação do quanto o erotismo da peça tem assonância com *Sonhos de uma noite de verão*, o tradutor lembra da insistência do termo “die”, justamente na cena da morte de Cleópatra, pois “fica aqui implícita a reiteração do sentido duplo para *to die*, [...] Bevington comenta que a linguagem erótica da peça tem aqui seu momento pleno, até mesmo orgásmico, na fusão entre sexualidade e morte (New Cambridge, p. 255)” (*apud* O’Shea, 1997, 354). Embora longo, vale a pena citarmos esse trecho:

CLEÓPATRA::

Deem-me o manto. Ponham-me a coroa.  
Tenho ânsias imortais em mim. Não mais  
O néctar das uvas molhará meus lábios.  
(*As mulheres a vestem*)  
Depressa, Iras! Depressa! Como que ouço  
Antônio que me chama. Vejo-te erguer-se  
Para louvar meu nobre ato, e rir-se  
Da ventura de César – a que os deuses  
Dão em desculpa à cólera divina.  
Meu marido, eu já vou! Minha coragem  
Me dá direito ao uso desse nome!  
Sou ar e fogo; os outros elementos  
Dou à vida mais baixa. Tudo pronto?  
Tomem-me o calor final dos lábios.  
Adeus, gentil Charmiana. Iras, adeus.  
(*Beija-as. Iras cai morta*)  
Tenho eu veneno nos meus lábios? Morre?  
Se ela tão fácil rompe com a vida  
A morte fere e é desejado. Está imóvel?  
Se assim desmaia afirma que este mundo  
Não vale o nosso adeus.

<sup>70</sup> “O termo conota com frequência a genitalidade masculina, em Shakespeare e noutros autores do Renascimento inglês” (HOMEM, 2001, p. 189).

<sup>71</sup> “No quadro do conhecimento e das crenças sobre a fisiologia humana ao tempo de Shakespeare, acreditava-se que uma mão quente e húmida indicava uma inclinação natural para a sensualidade”.



Já reiteramos diversas vezes aqui a relação que Girard estabelece entre o erotismo e a inveja. A intensidade erótica entre Antônio e Cleópatra é uma espécie de contraponto “à pureza” de um Romeu e Julieta, conduzindo-nos a enfatizar a relação desejo mimético e erotismo.

A cena mais emblemática entre a rainha egípcia e o imperador romano é aquela em que Cleópatra toma conhecimento do casamento que ocorre em Roma com a irmã de seu maior rival, Otávio César. Ali, o cômico e o dramático se misturam, bem a gosto da estilística shakespeariana<sup>72</sup>, e nos parece ser o expoente máximo do conflito que se encerra entre eles. Ao desejar matar o portador da notícia, Cleópatra estava substituindo o verdadeiro culpado pela má notícia, o próprio Antônio.

A presença do mensageiro, ao anunciar o casamento de Antônio, suscita já algumas indagações. A histriônica explosão de ciúme (se seguirmos o pensamento de Girard, a palavra mais apropriada seria “inveja” de Cleópatra por Otávia) por Antônio é a confusão mesma do processo mimético. Otávia despertava tanto ciúme, quanto Antônio despertava inveja. Se em relação a isso lembrarmos de que Cleópatra não conhecia Otávia para sentir por ela inveja, as palavras de Girard nos ajudam a esclarecer justamente isso: “o contexto mimético torna a aparência física irrelevante” (GIRARD, 2010, p. 57). A cena logo abaixo sugere como nesse contexto tudo é absolutamente similar, isto é, ciúme e inveja como peças do mesmo jogo:

*Entra um mensageiro*

Cleópatra: - Ah, de Itália! Enche de notícias férteis meus ouvidos,  
Que tão estéreis têm estado

Mensageiro: - Senhora, senhora-

Cleópatra: - Antônio morreu! Se o disseres, vilão,  
Matas a tua senhora; “ele está bem, e livre”-  
Diz antes assim, e terás ouro, e ainda  
Te darei a beijar a mão que tantos reis  
Afloraram com seus lábios, tremendo.

[...]

Mensageiro: - Porém, Senhora-

Cleópatra: - Não gosto do “porém”, vem deslustrar  
Um Início promissor – fora com “porém”!  
“Porém” é como carcereiro que vem exhibir

---

<sup>72</sup> O crítico Erich Auerbach lembra que “Shakespeare mistura o sublime e o baixo, o trágico e o cômico, numa inesgotável plenitude de modulações; o quadro fica ainda mais rico quando se lhe juntam as feericamente fantásticas comédias, nas quais também, por vezes, ressoam elementos trágicos. Entre as tragédias não há nenhuma na qual um só nível estilístico seja conservado do princípio ao fim, até em *Macbeth* encontra-se a cena grotesca com o porteiro (II,1)” (AUERBACH, 2011, p. 282).

Um medonho malfeitor. Peço-te, amigo,  
 Vaza o teu fardo de assuntos em meu ouvido,  
 Os bons e os maus: está amigo de Cesar,  
 E de boa saúde, dizes; e está livre.

Mensageiro: - Livre, senhora? Não, não dei tal notícia:  
 Está vinculado a Octávia.

Cleópatra: - Em que função.

Mensageiro: - Na função da cama.

Cleópatra: - Empalideço, Carmiana.

Mensageiro: - Minha senhora, ele casou com Octávia.

Cleópatra: - Que a peste mais infecta te devore!  
*(Bate-lhe)*

Mensageiro: - Tem calma, senhora!

Cleópatra: - Que dizes?  
*(Bate-lhe)*

Fora,  
 Patife horrendo, ou jogarei com teus olhos  
 Como quem joga à bola. Arranco-te os cabelos!

*(Arrasta-o pelo cabelo, de um lado)*

Hás-de ser açoitado, cozido em salmoura  
 E feito lentamente em escabeche.

Mensageiro: - Gentil Senhora, eu só trouxe as novas – não os casei.

Cleópatra: - Diz que não casaram: dar-te-ei uma província,  
 O teu destino será nobre. Quanto à sova,  
 Pagou a afronta de me teres enraivecido,  
 E compenso-te com riquezas impensáveis  
 Para a tua condição.

Mensageiro: - Ele casou, senhora.

Cleópatra: Velhaco, já viveste demais!  
*(Puxa-lhe um punhal)*

Mensageiro: - Se é assim, fujo!

Que é isto, senhora? Não fiz mal algum. (SHAKESPEARE, 2001, pp. 87-88)

A cena, por excelência cômica, estabelece paralelo com *Sonhos de uma noite de verão*. Seu histrionismo erótico é zombado por Shakespeare. Para Girard, no entanto: “*Sonhos de uma noite de verão* representa o primeiro exemplo de um tipo unicamente shakespeariano de comédia, que faz graça do próprio desejo, denunciando a mentira que ele repete indefinidamente [...]” (2010, p. 104).

O ciúme de Antônio ganha seu ponto máximo quando o general desconfia da lealdade de Cleópatra, fazendo um contraponto à afirmação de Girard de que “a infidelidade tem sido tradicionalmente considerada mais chocante nas mulheres do que nos homens; Shakespeare não mostra nenhuma mulher que seja infiel em cena” (*Ibidem*, p. 100), de onde a cena que Antônio supõe que Cleópatra se vende a César, tentando denegri-la e depreciá-la, deve ser lida dentro dessa perspectiva:

Já estavas bem gasta quando te conheci.  
 Ah! Deixei eu vazio o travesseiro em Roma,  
 Ficando por gerar uma prole legítima  
 Na pérola das mulheres, para ser ultrajado  
 Por uma que se entretém com serviçais?  
 [...]  
 Foste sempre volúvel e manhosa.  
 Mas quando a nossa maldade inveteramos –  
 Ah, desgraça! – os sábios deuses cerram-nos os olhos,  
 Em nosso lodo nos lançam entendimento,  
 Fazem-nos adorar nossos erros e riem  
 Ao ver-nos marchar para ruína. (SHAKESPEARE, 2001, p. 138)

É justamente por ser Cleópatra desejável que Antônio, ao se ver ameaçado de perder a posse do objeto, a deseja mais ainda, culminando no puro ódio. Nesse sentido, o dramaturgo permanece insistindo no mesmo tema que já experimentava enquanto iniciante:

As primeiras obras de Shakespeare são assombradas por uma intuição: a amizade e o ódio andam lado a lado, os melhores amigos são os mais ameaçados por uma inimizade ferrenha. Tome os dois fidalgos de Verona: sempre viveram juntos, imitam-se em tudo, gostam-se, adoram-se, não podem abrir mão um do outro; e de repente surge, fulminante, a rivalidade amorosa (...) Mera variante dessa mesma imitação (GIRARD, 2011, p. 53).

Tal afirmação vale para Antônio e Otávio César, mas, em igual medida, os antes-amigos que ora se amam, ora se repudiam, ou seja, que “gostam-se, adoram-se, não podem abrir mão um do outro”; e, de “repente”, em uma crise de ciúme mimético<sup>73</sup>, “surge, fulminante, a rivalidade amorosa”.

Cumpram ainda dizer que a importância que Girard confere à convergência mimética do desejo é a mesma que ao ciúme, o qual vai ser produzido na relação entre os amantes.

A ideia certamente de que *aquele* objeto de desejo provocava mais desejo erótico nos outros demonstra a interação entre esses dois fenômenos. A atração e a paixão de Antônio teria relação direta e dependente disso. Para demonstrar isso, é emblemática, portanto, a cena final, a mais longa de toda a peça, em que se verifica o diálogo entre ciúme e desejo mimético: o momento

<sup>73</sup> A expressão *ciúme mimético* seria, na esteira de Girard, um termo abusadamente redundante, já que todo ciúme é, por natureza, mimético.

em que, após morrer Antônio, sua aia Iras cai e morre, provocando na rainha a inveja já que Iras vai de encontrar primeiro Antônio no “outro mundo” e anunciar o beijo antes de encontrar a si mesma, isto é, a própria Cleópatra confessa seu temor de que Antônio a encontre na aia. Nessa cena, a própria Cleópatra confessa seu temor de que Antônio encontre na aia, *substituindo* o desejo de que o general teve na terra. Referindo-se ao fato de Iras morrer primeiro, a rainha se sente, inclusive, “diminuída” face a esta circunstância:

Adeus, gentil Carmiana. Iras, um longo adeus.  
 [Beija-as. Iras cai e morre]  
 Terei a áspide em meus lábios? Cais assim?  
 Se tu e a natura podem ter tão suave despedida,  
 Então o golpe da morte é como o beliscar de um amante,  
 Que dói, mas se deseja. E assim ficas, quieta?  
 Se deste modo te vais, dizes ao mundo  
 Que não vale a pena fazer uma despedida.  
 [...]  
 Isto mostra a minha baixeza,  
 Se ela encontra antes de mim o belo Antônio,  
 Ele irá desejá-la e gastar aquele beijo  
 Que para mim será o céu. [...] (SHAKESPEARE, 2001, pp. 191-192)<sup>74</sup>

Ambas as cenas acima citadas nos dão a medida da semelhança entre os dois fenômenos. Seja o ciúme por Otávia, seja a Inveja de Iras, ambos os termos se confundem. A tensão da primeira cena de ciúme aqui citada é aliviada pelo lenitivo cômico, que nesta última se encontra ausente, posto que a rainha se prepara logo em seguida para viver seu ritual de autossacrifício. Claro que o leitor mais desavisado não percebe de imediato o contágio entre ciúme/inveja, mas tenhamos em mente que:

Girard sustenta, ao longo de seu estudo, que o dramaturgo inglês não podia expressar completamente os detalhes dos comportamentos miméticos de seus personagens. De vez em quando, tinha de ceder às exigências de um público não preparado para compreender os paradoxos da mimesis. Mas, ainda mesmo então, argumenta Girard Shakespeare luzia seu gênio, oferecendo ao público tramas em que, conquanto o desejo mimético aparentemente não estivesse presente, o tema sempre era discutido (ANDRADE, 2011, pp. 403-404).

<sup>74</sup> O fragmento foi já citado no primeiro capítulo, mas, como estratégia para que o leitor aqui veja a mesma cena com nova perspectiva, optamos por transcrever uma outra tradução. Se na primeira citação optamos pela tradução de Bárbara Heliodora, nessa última elegemos a do professor Rui Homem.



Aqui é uma hipótese para a relação mimética nem sempre transparente de Cleópatra para com seu amante Antônio. As evidências antes recaem sobre Otávio César e o amante Romano. Não queremos dizer com isso que o ciúme inexistia entre ambos os generais romanos. Temos visto que a peça contém várias sugestões em que a presença da inveja marca e se insinua por todo o texto.<sup>75</sup>

Desejar, invejar e ter ciúme são ingredientes do fenômeno mimético girardiano. E em *Antônio e Cleópatra* os dados do desejo, inveja e ciúme não repousam em nenhum momento, tal qual na comédia lírica *Sonhos de uma noite de verão*, de modo que as observações do crítico Jan Kott, sem citar Girard, poderiam ser tomadas de empréstimo para a tragédia romana com absoluto ajuste:

Em Shakespeare, há sempre essa maravilhosa subtaneidade do amor. A fascinação existe desde o primeiro olhar; a asfixia, desde o primeiro contato com as mãos. O amor abate-se como um gavião, o mundo deixa de existir, os amantes nada vêem que não seja eles. O amor, em Shakespeare, ocupa todo o ser, é encantamento e desejo de posse. Em *O Sonho*, dessas paixões amorosas subsiste apenas a nudez do desejo (2003, p.199).

No drama *Antônio e Cleópatra*, o objeto desejado instabiliza até o momento o ponto de vista do leitor: ora é Antônio desejado por Cleópatra, ora é César desejando ser Antônio. E mais desejado, nesse contexto, seria Marco Antônio, por ser desejado por uma rainha, tendo em vista que, essas dinâmicas de ciúme que Cleópatra despertava, apenas adensariam a valoração do objeto:

Eis a razão profunda pela qual amor e ciúme sempre formam um par indissolúvel: o ciúme assegura a promessa do outro, na presença real ou imaginária do rival. Não importa: o ciúme assegura que o objeto do meu desejo também é desejado por outros, e, no espelho dos seus olhos, meu desejo não pode senão aumentar. (ROCHA, 2009, p. 17).

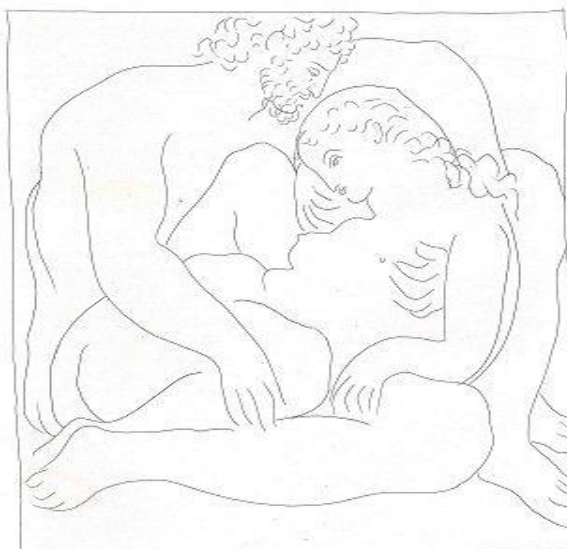
---

<sup>75</sup> Na cena XII, do Ato IV, Cleópatra faz uma referência ao herói da guerra de Tróia, Ajax, título de uma peça de Sófocles, comparando ao próprio Antônio em seu momento de fúria. Não deixa de ser valiosa a observação de que Ajax comete o suicídio por sentir sua vaidade ferida, justamente por não ter recebido as armas de Aquiles. Preterido em favor de Ulisses, o herói indignado perde a razão. O tradutor O'Shea lembra, a respeito de sua tradução em uma nota explicativa, que "Ridley esclarece: Ajax Télemon enlouquece de inveja e desgosto e suicida-se, quando Ulisses, por ser o mais bravo dos gregos, é agraciado com a armadura de Aquiles (Arden, p. 170)" (1997, p. 306).

### III.II - QUANDO OS INVEJOSOS FALAM...

*“Penso que Deus tem inveja de algumas almas, por isso me pôs à prova” (Teresa D'Ávila)*

Figura 8 – Os amores de Júpiter e Sêmele, Pablo Picasso.



Fonte: Lahr; Tabori (1985).

Nota: Extraído do livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio, o pintor lembra a cópula do Senhor do Olimpo com a princesa Tebana Sêmele. Relevante neste mito é que, segundo o poeta latino, a esposa legítima do deus, Hera, enciumada com a amante do deus, disfarçada sob a forma de uma velha, insufla nela a desconfiança e a convence a rogar ao deus, a fim de certificar realmente sua deidade, a se mostrar em toda a sua glória. Zeus, nome grego de Júpiter, havia jurado pelo rio Estige, de modo que não poderia transgredir o juramento, foi obrigado a atender ao pedido. A mortal não suportou a presença do deus e foi incendiada pelas luzes e pelos raios: “O corpo mortal não aguentou a turbulência celeste, e ardeu devido ao presente nupcial” (OVÍDIO, 2007, p. 93). Na perspectiva girardiana, poderíamos ler o mito da seguinte maneira: ao dar ouvido à voz de inveja - por ter sido substituída por uma mortal - da deusa Hera, Sêmele foi fulminada e destruída, como consequência dos efeitos destrutivos do desejo mimético.

Poder-se-á afirmar que, para Girard, no teatro shakespeariano, a linguagem pode tanto nos enganar, quanto tirar o véu do jogo inveja e ciúme. O *paradoxo da mimeses*, estaria, então, escondido “atrás de uma exuberância

linguística gratuita” (2010, p. 550). Por detrás desta camada, a linguagem a que Girard não confere maior importância que o próprio conteúdo, há o “tesouro” de um material mimético que se revela.

Girard, como boa parte da crítica literária, confere importância à obra de Shakespeare não somente encenado, embora saibamos que seus textos, como um roteiro de cinema, nasceram com a finalidade de serem mostrados, e não lidos. Mas que a *linguagem em cena* de Shakespeare não é exclusivamente o meio para retirar a plenitude de seu sentido<sup>76</sup>. Escreve a respeito disso Frank Kermode, em *A Linguagem de Shakespeare*, que:

Tornou-se lugar-comum a ideia de que só quando encenadas poderá o pleno sentido das peças de Shakespeare ser compreendido. Afirma-se, igualmente, com respaldo em autoridades, que toda produção precisa “desenterrar” alguma coisa de novo no texto: “A vida do teatro”, diz o competente diretor Richard Eyre, “precisa estar sempre no tempo presente”. Isso é verdade, e o trabalho de um diretor moderno precisa sempre ser o de fundir os horizontes de passado e presente; ler bem e com finalidade é sempre ler de novo, porém sem introduzir distorções. Acrescenta Eyre: “A vida das peças está na linguagem, não paralela a ela, ou debaixo dela. Sentimento e pensamento são liberados no momento da fala. Uma plateia elisabetana reagiria ao pulsar, ao ritmo, às formas, sons e acima de tudo significados, dentro da consciente linha de dez sílabas e cinco acentuações do verso branco. Essa plateia era composta por um público que ouvia” (2006, p. 16).

Ou seja, para Girard o conhecimento da teoria mimética prescinde da *representação*. Se apreciarmos *Antônio e Cleópatra* de acordo com as indicações girardianas, talvez alcancemos o objetivo de perceber a retórica amorosa em sua essência, segundo o crítico:

Só a teoria mimética alcança a essência da retórica amorosa ocidental, que nunca é tão vazia quanto parece. Ela é a coisa mais próxima que temos de um veículo linguístico para a interação mimética. Se essa linguagem fosse tão vazia quanto os críticos sempre dizem, ela não teria durado tanto tempo. Mesmo hoje, quando um autor consegue aprender as convolações da estratégia

---

<sup>76</sup> Lembremos de que todo trabalho de Girard sobre William Shakespeare é centrado no seu texto dramático. Praticamente não há referências às suas representações, de modo que, nessa perspectiva, não é condição *sine quo non* para compreender o autor. Inclusive, o desejo mimético que é denunciado em sua obra é indiferente se o texto é lido ou se a peça é assistida. É importante que defendamos esse ponto de vista, pois é na exclusividade do texto impresso que Girard constrói sua *Teoria de Inveja* em William Shakespeare. Ou seja, a provocação shakespeariana independe das circunstâncias em que sua obra se revela ao leitor ou ao espectador.

mimética, ele é julgado “retórico” por aqueles que não querem ser incomodados pelo verdadeiro sentido daquilo que ele diz. [...] Os autores mesmo nunca são indiferentes ao conteúdo de suas próprias obras, e, quando são bons, tentam expressar esse conteúdo de maneira mais simples e econômica possível (GIRARD, 2010, p. 551).

O desafio, portanto, não é desmembrar a retórica, ao gosto dos estruturalistas<sup>77</sup>, mas estabelecer a ligação da linguagem como veículo de revelação da “verdade” mimética. Se, para o crítico, a retórica amorosa ocidental tem intimidade com a teoria mimética, arriscaríamos dizer que o sentido sugerido não seria outro: a linguagem dos invejosos, ou melhor, a voz do desejo mimético, é uma pista para trazer à luz a tal *verdade romanesca*.

Por outro lado, para Girard, a ênfase que o dramaturgo estabelece entre essas dinâmicas (a linguagem que denuncia o desejo<sup>78</sup>), tem como característica esta de não ser percebida pela crítica. A teoria literária, centrada na *literariedade*, é ineficiente quando se trata de desentranhar a “verdade mimética”. E o ciúme, tal qual a inveja (o desejo mimético), motivo recorrente na literatura, passa despercebido pela teoria literária<sup>79</sup>:

---

<sup>77</sup> O estruturalismo, por exemplo, era mais um problema na filosofia girardiana. Mas um problema, no entanto, pelo qual Girard não se interessava: “[...] Girard pareceu interessar-se especialmente por Jaques Derrida. Este tinha pela frente uma frutífera carreira acadêmica que sustentava o que mais adiante se conhecia como “desconstrução”. Girard via com certa desconfiança as propostas “desconstrutivas” de Derrida. Acreditava-se que a obra de Derrida corria o risco de levar a um niilismo que certamente era incompatível com a convicção cristã de Girard, a qual, como a de Maistre, era especialmente esperançosa quanto ao papel que a religião cristã podia desempenhar na conversão necessária para escapar do desejo metafísico. Inclusive, diante do fato de a moda intelectual da “desconstrução” ter-se apoderado dos círculos acadêmicos da Johns Hopkins, Girard optou por deixar a Johns Hopkins em 1968 e ir para a universidade de Buffalo”. (ANDRADE, 2011, p. 113)

<sup>78</sup> Não deixa de ser relevante que Antônio pede justamente a seu companheiro de nome Eros-que, poderíamos supor, seria para Girard, o próprio desejo mimético- para mata-lo. A leitura simbólica em que Antônio procura a morte por “Eros” é uma leitura possível, e é provável que esse jogo de linguagem tenha passado na mente de Shakespeare, já que a origem grega do nome sugere o mesmo sentido que o termo possui para nós ainda hoje. A imagem de Eros perpassa a peça a todo o momento. O crítico canadense, Northrop Frye, inclusive, sublinha que Shakespeare elegeu sua protagonista considerando o que a tradição literária já determinou em algumas figuras literárias associadas a Eros: “Chaucer, duzentos anos antes, escrevera A Lenda das Boas Mulheres (*The Legend of Good Women*), em que as mulheres escolhidas – incluindo Helena, Cleópatra e Dido (e também Tisbe, que Mercúrio menciona e que tornaremos a ver) – são “mulheres boas” do ponto de vista de Eros: as ilustres santas eróticas” (2011, p. 39).

<sup>79</sup> Decorre daí a razão pela qual até pouco tempo a crítica não tenha intuído a empresa e a verdadeira temática da obra shakespeariana. “É, talvez, o autor sobre o qual mais se escreveu no Ocidente. Mas Girard se propunha a fazer uma leitura mimética de Shakespeare, a qual, muito provavelmente, não havia sido feito por nenhum crítico” (ANDRADE, 2011, p. 388).

Os críticos que ruidosamente celebram a “linguagem” jamais levantam o véu. A psicanálise jamais levanta o véu. A fim de estimar a importância da dimensão mimética, temos de lembrar que o ciúme não é um *topos* dentre vários na poesia clássica, mas o *topos* por excelência.

Shakespeare consegue jogar o jogo literário da *littérarité* com a mesma competência de seus rivais medíocres. A diferença é que ele devolve ao jogo sua vitalidade ao transformá-lo em mais uma expressão do desejo pelo qual está obcecado. A teoria da *littérarité* é cega para a verdadeira superioridade do grande poeta que, paradoxalmente, a teoria mimética revela (GIRARD, 2010, p. 550).

Nesse sentido, a linguagem do amor cortês, com sua dupla intenção, contém o paradoxo presente na linguagem mimética. A expressão do desejo surge nessa retórica amorosa tão vigorosa quanto exige a natureza poética: “Esse é o segredo paradoxal do amor cortês: afetado e frio quando apenas elogia a mulher, porém ardente de sinceridade quando celebra a sabedoria de amor” (ROUGEMONT, 2003, p. 246). Pois bem, esse amor, celebrado pela sua dimensão hiperbólica, é também celebrado em *Antônio e Cleópatra* logo na primeira cena:

Cleópatra: - Se é mesmo amor o que sentes, diz-me quanto.

Antônio: - É de mendigo o amor que se deva contar.

Cleópatra: - Vou impor uma fronteira ao teu amor por mim.

Antônio: - Precisarás de um novo céu, uma nova terra (SHAKESPEARE, 2001, p. 45).

A imagística da paixão mimética dos amantes, que convocam constantemente o mundo para usar como metáfora de seus desejos, é *como se* todo o *cosmo* fosse contagiado por aquela experiência: o amor privado de Romeu e Julieta ganha, aqui, por meio da linguagem, uma conotação universal, isto é, “Antônio e Cleópatra vive da evocação da avassaladora amplitude do Império Romano” (HELIODORA, 2006, p. 955)<sup>80</sup>. O desejo deles tem impacto no céu, nas estrelas e no oceano. A presunção dos amantes é exatamente achar que o mundo inteiro foi contagiado por aquele amor-eros:

---

<sup>80</sup> A diferença em relação a *Sonhos de uma noite de verão* é a distinção das imagens utilizadas. O próprio Girard diz que “a respeito disso, devemos examinar uma característica notável da linguagem amorosa de *Sonho de uma noite de verão*: a proliferação de imagens animais” (2011, pp. 125-126). No universo da tragédia, as dimensões cósmicas convocadas em *Antônio e Cleópatra* chegam ao clímax ao desejarem que “o mundo deve desabar para que o amor triunfe” (GIRARD, 2003, p. 160).

O grupo de imagens em *Antônio e Cleópatra* que, com a análise, imediatamente chama a atenção como peculiar à peça, consiste em imagens do mundo, do firmamento, do oceano e da vastidão de modo geral. Essa é a nota dominante da peça, a magnificência e a grandiosidade, expressas de muitos modos e configuradas por um contínuo estímulo à nossa imaginação no sentido de ver a figura colossal de Antônio, “semi-Atlas desta terra”, “triplo pilar do mundo”, construída em escala tão vasta que todo o mundo habitado não passa de um brinquedo para ele, como se fosse uma bola ou uma maçã que ele partiu em quatro com sua espada, a brincar com “metade do volume dela” como lhe dá na cabeça, “fazendo e destruindo fortunas”.

O próprio Antônio fere imediatamente essa nota em suas reais demonstrações de amor, quando diz a Cleópatra que, se ela quisesse determinar limites à medida de seu amor, teria “necessariamente de encontrar um novo céu, uma nova terra” (SPURGEON, 2006, p. 327-328).

A linguagem dos trovadores medievais não está nada distante do que Girard caracteriza como a “voz” dos tomados pelo desejo mimético, afinal “com o desejo, a linguagem pode ser tudo ou nada” (GIRARD, 2011, p. 350).

De toda forma, se o fenômeno mimético é, por natureza, contraditório, como insiste Girard, assim também é a concepção do próprio amor-cortês. Valem aqui as palavras que diz Rougemont ao falar da paixão, para quem as características são muito semelhantes àquilo que Girard definiu como desejo mimético:

Na verdade, as paixões humanas estão *sempre* ligadas a paixões contrárias, nosso amor ao ódio, e nossos prazeres às nossas dores. Não há uma causa isolada que nos determine puramente. Entre a alegria e sua causa exterior há sempre alguma separação, algum obstáculo: a sociedade, o pecado, a virtude, nosso corpo, nosso eu distinto. Dai vem o ardor da paixão. E daí vem que o desejo de união total se liga indissolúvelmente ao desejo de morte que liberta. Por não existir sem a dor, a paixão faz com desejamos nossa perda. Ouçamos a religiosa portuguesa Marina Alcoforado ao escrever ao homem que a seduziu: “Agradeço-vos do fundo do coração o desprezo que me fazeis sentir e desprezo a tranquilidade em que vivia antes de nos conhecer... Adeus! Amai-me sempre, fiz-me sofrer ainda os piores tormentos” (ROUGEMONT, 2003, p. 283).

A linguagem mimética precisa dar conta justamente desse paradoxo que conflui para a expressão da inveja. Daí que toda metáfora cosmológica e hiperbólica em *Antônio e Cleópatra* é convocada. Ernest Cassirer (2006, p. 21) lembra que o contrário de uma linguagem menos alegórica seria, de fato, insuficiente

Toda essa ‘denotação’ que pretende às palavras faladas não vai, na verdade, além da simples ‘alusão’, alusão que deve parecer mesquinha e vazia diante da concreta multiplicidade e totalidade da percepção real.

E isto é válido tanto para o mundo externo como para o mundo do eu. “Quando fala a alma, ah, então, já não fala a alma (SCHILLER)” (CASSIRER 2006, p. 21).

No entanto, o mesmo autor, Denis Rougemont, em “*História do Amor Ocidental*”, observa que a linguagem dos místicos, na tentativa de expressar uma realidade, por mais subjetiva que nos pareça, pode ser comparada a língua dos amantes miméticos:

A linguagem da paixão – tal como se encontra nos místicos – não é, em sua origem, aquela dos sentidos e da natureza, mas, ao contrário, a da retórica de uma ascese estreitamente ligada à heresia meridional do século XII.

[...]

Todos os místicos, a começar por Santa Teresa, lamentam não encontrar novas palavras (*nuevas palabras*) para louvar as obras de Deus tais como as vivem em sua alma. E seus silêncios foram mais reais que suas palavras. Portanto, se trata apenas de levar em conta os elementos herdados de sua linguagem literária (2003, p. 222).

Nosso argumento, portanto, é sublinhar que a ascese dos místicos se verifica tanto quanto nos amantes (o quê não seriam os místicos a não ser outra coisa que apaixonados pelo Sagrado?), no emprego da retórica, para expressar aquela experiência afetiva. A escolha das metáforas em *Antônio e Cleópatra* toma de empréstimo o mesmo vocabulário da mística medieval: como se o amor deles resplandecesse como o Sol, um amor “dotado dos tons de todas as esferas”, de modo que a perda de um dos amantes altera toda a hierarquia do mundo, pois “a morte de Antônio não é uma simples fatalidade. Neste nome estava encerrada a metade do mundo” (SHAKESPEARE *apud* SPURGEON, 2006, pp. 328-329) – tais comparações não seriam estranhas se conferida à mística cristã:

De fato, nada menos que todo o universo basta para uma comparação com Antônio; e nas líricas elegias que concentram toda a paixão e toda a poesia da mais apaixonada poética de todas as peças, Cleópatra o compara a alguém cujo rosto fosse como os céus, “e lá estivessem presos

Um sol e uma lua, que mantivessem seu curso e iluminassem

O pequeno O, a terra.”

[...]

As próprias estações do ano, com sua riqueza de associações, tornam-se meros adjetivos para expressar a magnífica escala de sua generosidade:

“Não havia inverno nela; era um outono

Que mais crescia com a colheita” (SPURGEON, 2006, pp. 328-329).

Girard não sustenta, no entanto, em nenhum momento, que a linguagem denuncia a *mimeses*. A linguagem pode, antes, inverter a realidade ou camuflar a natureza do desejo mimético. Ou seja, pode ser mera retórica sem absoluta relação com a *verdade romanesca*. Em *Sonhos de uma noite verão*, por exemplo, o crítico lembra que esse procedimento é utilizado por Shakespeare:

A violência e a guerra da retórica tradicional expressa a natureza essencialmente conflituosa e destrutiva do desejo mimético. A violência parece puramente “metafórica” e as palavras de sangue e destruição parecem um exagero ridículo, um puro “efeito retórico”, um mero preciosismo, mas ela *se torna* a verdade literal no apogeu da noite de solstício de verão, quando Lisandro e Demétrio desembainham suas espadas e realmente tentam *matar* um ao outro, não mais figurativamente, mas de modo concreto (GIRARD, 2010, p. 123).

Girard chama atenção em *Sonhos* para a transfiguração de um discurso altamente metafórico em uma realidade literal. No caso de *Antônio e Cleópatra*, já que as forças da natureza participam do êxtase e da crise daquele desejo, a retórica se encerra em si mesma, como se a realidade dos próprios tivessem essa dimensão tão monumental quanto os impérios neste conflito envolvido: Roma e Egito.

Em todo o caso, o desejo mimético não aparece camuflado no dramaturgo. Ao contrário, ele não teme empregar o termo, que nos parece com uma carga muito mais densa que o termo “mais acadêmico”<sup>81</sup> que Girard utilizara para traduzir esse fenômeno em Shakespeare:

A recorrência com que Shakespeare emprega o conceito da “inveja” em suas obras é tal, que, à medida que Girard lia o dramaturgo inglês, tornou-se clara a importância deste conceito, e a necessidade de incorporá-lo à sua crítica e às suas teorias sobre o desejo mimético. Diferentemente dos romancistas anteriormente estudados, Shakespeare explicitamente se pronuncia sobre o desejo, e o faz através da inveja. (ANDRADE, 2011, p. 389)

---

<sup>81</sup> *Mimesis*.



Shakespeare não esconde sob a máscara da linguagem o desejo mimético. Ao contrário, ele o denuncia. O dramaturgo mostra o fenômeno da inveja sem tergiversar. E toda a complexidade do mesmo está ali para o leitor mais atento ou para o crítico hábil, capaz de examinar as intenções do autor. Ainda que ele incorpore em alguns personagens traços de um discurso ambíguo, sua intenção não era fugir ou esconder o tema<sup>82</sup>.

Na linha de raciocínio de Girard, a preocupação não é analisar o impacto estético da linguagem<sup>83</sup>, mas, a partir dela, demonstrar a intuição da *verdade* mimética.

Segue aí toda a hesitação e discussão da crítica sobre se Antônio realmente amava Cleópatra, se Cleópatra de fato amava Antônio ou apenas faziam parte dessa encenação renascentista de um amor cortês. Na concepção de Girard, essa pergunta seria respondida pelo argumento de que o sentimento que os une é o desejo mimético, e não o amor. *Antônio e Cleópatra* também poderia ser lida como uma história de amor profanada, já que a linguagem mimética procuraria camuflar a mais autêntica intenção:

---

<sup>82</sup> O crítico marxista Jan Kott lembra que a linguagem do bobo, em *Rei Lear*, pode ser tão reveladora nos seus arranjos absurdos: “O Bobo adota a linguagem empregada por Hamlet nas cenas em que este simulava a loucura. Nele não há mais resto da retórica grega ou latina à qual recorria com frequência o Renascimento, nem a fria e digna indiferença de um Sêneca frente a um destino inelutável. Lear, Glócester, Kent, o duque de Albany, mesmo Edmund, são ainda retóricos. A linguagem do Bobo é outra. Está repleta de máscaras bíblicas e de parábolas medievais invertidas. Comporta belezas de um surrealismo barroco, saltos súbitos da imaginação, expressões densas ou lapidares, brutalidades, vulgaridades, comparações escatológicas. Seus versos são epigramas. O Bobo recorre ao gracejo absurdo, à dialética e ao paradoxo. Sua linguagem é a do humor negro contemporâneo que torna patente o absurdo da evidência e o absurdo do absoluto, por uma grande e universal redução ao absurdo” (2003, p. 156). As metáforas empregadas por Shakespeare não podem dificultar nossa compreensão de sua intenção. Seja a beleza de suas metáforas ou o uso abusivo exuberante das figuras de estilos como recurso para expressar uma determinada ideia (ambos recursos empregados em Antônio e Cleópatra), em nada afasta a palavra de uma realidade que se pretende expressar.

<sup>83</sup> Em um comentário em que Girard mostra uma espécie de desprezo pela retórica elaborada como expressão máxima de poesia, o crítico e filósofo lembra que, em *A Tempestade* – última peça que Shakespeare escreve sozinho -, o monstro Calibã, “apesar de sua feiura física e moral” era um “poeta de verdade”, e o crítico acrescenta que “Calibã simboliza o sentimento poético indomado, a poesia anterior à linguagem, informe, amoral, até imoral, e, portanto, perigosa e possivelmente digna de censura, mas ainda assim verdadeira poesia” (2010, p. 625). Com isso, Girard diz que Shakespeare, “ao escrever versos, tinha algo em mente que vai além de seu significado literal” (*Ibidem*), contrastando a linguagem de um Calibã com aquela em que a crítica atribui à própria criação e ao fazer poético.

A história da paixão de amor, em todas as grandes literaturas, desde o século XIII até nossos dias, é a história da decadência do mito cortês na vida “profanada”. É a narrativa das tentativas cada vez mais desesperadas de Eros para substituir a transcendência mística por uma intensidade comovida. Mas, grandiloquentes ou lamuriosas, as figuras do discurso apaixonado, as “cores da sua retórica, nunca serão mais do que exaltações de um crepúsculo, promessas de glória jamais comprida” (ROUGEMONT, 2003, pp 236-237).

Através desse discurso lamurioso e intenso que caracterizou, sobretudo, o amor cortês medieval, localiza-se a voz do sofrimento de um desejo que, entre o êxtase e a queda, procura uma espécie de ascese na linguagem. É sabido quanto de fundamento cristão sustenta a teoria de Girard. Menos antropológica e cada vez mais religiosa e dogmática, Girard condena o desejo mimético justamente pela sua natureza anticristã. O crítico propõe uma leitura bíblica em que a Revelação cristã é justamente mostrar o desejo mimético e a ineficácia do sacrifício como expulsão do *miasma*<sup>84</sup>. No entanto, ele se apropria do texto literário para demonstrar que a natureza mimética se insinua em todas as áreas como um padrão de comportamento.

Em face de disso, é natural, então, que a metafísica cristã seja incorporada na própria linguagem. O vocabulário utilizado pelo crítico está impregnado de termos bíblicos. Inclusive, a capacidade de um dramaturgo, para Girard, de revelar o *escandallum* do desejo é resultado de um processo de conversão pessoal:

Para Girard a conversão do herói romanesco é a conversão do próprio romancista. Este teve de descer aos infernos e retornar para marcar a passagem para sua liberdade. Só sua conversão lhe permite compreender e retratar o desejo metafísico. Ao final, tal como o herói de sua criação, o romancista<sup>85</sup> renuncia ao desejo segundo o Outro e desejo segundo o Mesmo. (ANDRADE, 2011, p. 85).

---

<sup>84</sup> Para Girard, os textos cristãos previram que a fonte de todo conflito é a inveja. E que a *imitação*, no sentido que Girard emprega, carrega em si uma natureza do anticristo: “Os textos cristãos anunciam isso! Paulo diz: ‘No fim dos tempos, acaso Cristo achará a fé quando voltar entre os homens? Todo o Apocalipse de João é o anúncio disso! O que quer dizer Anticristo? Quer dizer que se vai imitar Cristo de uma maneira paródica” (GIRARD, 2011, p. 88).

<sup>85</sup> Já tivemos oportunidade de dizer aqui que o termo romancista se refere aos escritores que revelaram o desejo mimético. Embora tenha sido dramaturgo e poeta, Girard analisa os autores indiscriminadamente: Sófocles, Proust, Shakespeare, Cervantes ou Dostoiévsky tem a sua importância por revelar e validar a “verdade” mimética, não importando se o primeiro é um trágico, se o segundo é um romancista ou se Shakespeare era também poeta etc.

Nesse sentido, Shakespeare sentiu o *inferno da inveja em si* e a transcendeu. É justamente por essa razão, e na qualidade de poeta, sensível ao discurso *em sua volta*, que o dramaturgo elisabetano não ignora como falam os *invejosos*.

A revelação mimética na linguagem encontra também paralelos em *Sonhos de uma noite de Verão*. A linguagem hiperbólica e grandiloquente que caracteriza a tragédia de *Antônio e Cleópatra* é um discurso que pretende, na visão de Girard, mostrar a realidade mimética, sobretudo em escritores celebrados como Shakespeare: “Nos escritores de segunda categoria, o esforço criativo passa da realidade à metáfora, enquanto nos verdadeiros gênios o sentido é invertido: eles vão da metáfora para a realidade.” (GIRARD, 2011, p. 123). Se como sustenta Girard, o esforço da retórica é aproximar a linguagem da realidade, a pergunta à qual nos voltamos é: o que pretendem os amantes ao falarem sempre em que as hipérboles têm grande relevo? Vejamos, por exemplo, quanto a isso, o que Frank Kermode comenta:

A morte de Antônio provoca a aparição de versos de um tom exaltado, peculiar a esta peça. “A estrela caiu”. / E o tempo chegou ao seu limite”, dizem os guardas (IV.xiv.106-7). Aqui a nota de apocalipse difere da soada em *Rei Lear* (“É este o fim prometido? Ou imagem de tal horror?”) porque sugere uma enorme hipérbole – aqui a morte de um homem semelhante aos deuses. “o maior príncipe deste mundo” (IV.xv.54), é a morte do mundo inteiro (2006, pp. 324-325).

A estratégia de desconstruir o discurso a fim de irmos ao encontro do sentido último da *fala dos invejosos* é um recurso em que Girard não confia absolutamente.

Em verdade, o esforço do mundo moderno em valorizar a linguagem em detrimento de um conteúdo foi um esforço empreendido pelo crítico: “A predileção por oximoros não é uma questão de estilo, ela reflete a ambivalência do desejo por um mediador simultaneamente idolatrado como modelo e execrado como obstáculo intransponível. Eis mais um exemplo de linguajar ‘retórico’.” (GIRARD, 2010, p. 122)

Pretende Girard dizer então que a linguagem é inoperante como veículo de expressão do desejo? Nessa linha de raciocínio a expressão grandiloquente

dos amantes Antônio e Cleópatra tem a validade de revelar a *verdade individual* para eles ou, antes, é nesta linguagem epifânica que expressam seus desejos exaltados - ainda que seja uma *mentira romântica*. Reforçando essa dimensão nada minimalista de sua dramaturgia, lembremos que:

O teatro de Shakespeare é o *Theatrum Mundi*. A violência e o terror como princípios do mundo serão mostrados como categorias cósmicas. [...]

Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesma quadrupla intriga que o tema essencial; são sistemas de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação. O mesmo tema volta em tom maior ou menor em todos os registros da música shakespeariana, é repetido no tom lírico e no tom grotesco, primeiro pateticamente, depois ironicamente. A mesma situação é representada no palco por reis, e repetida por um casal de amantes, para depois ser imitada por bufões. Ou terão sido os reis que imitaram os bufões?<sup>86</sup> Reis, amantes e bufões são apenas atores. Os papéis são escritos e as situações impostas. Tanto pior se os atores não convêm aos papéis e são incapazes de representa-los, pois eles representam num palco que é a imagem do mundo real, no qual ninguém escolhe seu papel nem a situação. As situações, no teatro de Shakespeare, são sempre verdadeiras, mesmo quando são espíritos e monstros que as representam (KOTT, 2003, pp. 266-267).

O que o crítico sugere é que, nesse teatro shakespeariano, todos se *imitam*: o que está em cima e o que está embaixo (tal qual um espelho côncavo ou convexo). Os reis e os amantes, o príncipe e o bufão, todos se imitam simultaneamente. A imitação como princípio que determina o mecanismo afetivo de sua dramaturgia, como bem sustenta Girard. Sendo Shakespeare um autor mimético, portanto, monotemático, seus argumentos são, a partir disso, variações de um mesmo argumento:

Antônio: - Fala claro, não cales o que é voz comum;  
Diz de Cleópatra o que chamam em Roma;  
Ralha na voz de Fúlvio, nomeia os meus erros  
Com tantas largas quanto a verdade e o malquerer  
Possam proclamar. Ah, nascem ervas daninhas  
Num espírito em pousio; e apontarem-nos as falhas  
É como quem as arranca. (SHAKESPEARE, 2001, p.53)

<sup>86</sup> Observe como nesse trecho o crítico marxista se aproxima do pensamento girardiano sem citá-lo. Ou, no sentido oposto, como Girard estabelece um assonante diálogo com Jan Kott.

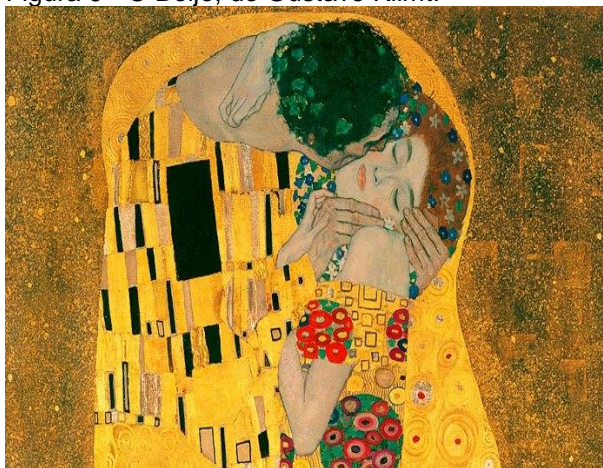
No teatro de Shakespeare, é sempre a voz dos invejosos (essa “erva daninha”) atuando em seu teatro da Inveja.

### III.III - EPÍLOGO - O ÚLTIMO BEIJO DE ANTÔNIO E CLÉOPATRA

*“Os homens serão deuses uns para os outros.”*

*(René Girard)*

Figura 9 - O Beijo, de Gustave Klimt.



Fonte: Lahr; Tabori (1985).

Quando Girard escreve *Shakespeare: o teatro da Inveja*, nunca antes tinha insistido tanto no termo *inveja* para nomear a sua teoria do desejo mimético. O que significava então encontrar um denominador comum, que une todos os homens, sendo esse o *mal ontológico*, que é o desejar *ser* o outro? Indubitavelmente é uma provocação intelectual e Girard não teme desconstruir a noção de indivíduo autônomo, *senhor de si*, que desde o Renascimento foi ganhando cada vez mais força, até culminar na “mentira romântica” – usando a expressão do próprio Girard -, uma idolatria egóica, como se o eu se bastasse.

Essa construção de um eu autossuficiente, que se alimenta de si mesmo, é comum, sobretudo em líderes políticos. No caso aqui basta ter em mente as figuras históricas de Alexandre, “o grande”, Júlio César, Napoleão Bonaparte e a figura de Cleópatra – última rainha da dinastia ptolomaica do Egito-, todos esses representados, na história e na ficção, como personalidades dotadas de uma vontade autônoma.

Ao menos o mito de Cleópatra foi construído dando ênfase a esse aspecto. Se não considerássemos a intuição girardiana sobre o desejo mimético, poder-se-ia dizer que William Shakespeare reforça essa noção de

indivíduo em sua protagonista. Mas, após uma leitura de Girard, tomando de empréstimo seu ponto de vista, não nos é mais possível redizer e apreciar um subjetividade autônoma sem ter em mente que ele se completa pelo outro e que a inveja (sempre mimética) é condição pela qual o homem tem seus desejos, que podem fazer de sua vida um verdadeiro inferno. A ideia de trabalhar esse fenômeno como fonte de todo conflito da tragédia e da comédia do dramaturgo inglês é, para qualquer pesquisador, estimulante, por mais monotemático que o conjunto das obras publicadas de Girard nos pareça.

No entanto, a leitura que empreendemos em nosso trabalho não foi sequer mencionada pelo crítico, embora tenhamos concluídos de seus conceitos a hipótese de que o amor de Cleópatra por Marco Antônio, e todo o conflito gerado a partir disso, é fruto de um anseio de um desejar “ser” o outro., essa inveja que se atualiza como motor da ação se dissemina mais ou menos pelas 42 cenas que compõem a peça, não somente nos 13 momentos em que estão juntos Antônio e Cleópatra. E o efeito *contagioso* do fenômeno mimético não permitiu que o encontrássemos tão somente entre os amantes. Há, claro, certo fatalismo no pensamento de Girard, que compreende as relações da seguinte maneira:

Toda relação amorosa é sempre triangular, há sempre um outro que estimula o desejo de um dos vértices do triângulo: não há mesmo dois, sem três! Tal intuição, inicialmente desenvolvida em *Mensonge Romantique et Verité Romanesque* (1961) e *Dostoievski: Du Double à l'Unité* (1963), deu origem à complexidade da teoria mimética. Seu corolário denuncia a ilusão de autonomia do sujeito, pedra de toque de concepções românticas, ainda hoje dominantes, baseadas na noção idealizada de uma subjetividade autossuficiente, porque autotética. Nesse horizonte, a relação amorosa é sempre compreendida como o vínculo direto entre dois sujeitos, ideal expresso na fórmula consagrada do “amor à primeira vista”. Já no horizonte descortinado pela teoria mimética, vivencia-se uma realidade muito diferente (ROCHA, no prefácio de *René Girard: quando começaram a acontecer essas coisas: diálogos com Michel Treguer*, 2011, p. 16).

Toda leitura da obra que fizemos foi considerando essa linha de raciocínio. O conceito de “Bode expiatório”, na perspectiva que valorizamos, não teria outra fonte fundadora que não a própria *inveja*. Isso não é incoerente, se examinarmos o que propõe Girard. De fato, em alguns textos, ele tentará

demonstrar que o sacrifício arbitrário de uma pessoa, na qual o mal se projeta, a fim de canalizar a culpa e a violência da comunidade, produz feito catártico. Ao concentrar a violência em um único indivíduo, livra-se que a mesma se espalhe indiscriminadamente pelo seio de todos.

Todavia, o sacrifício trágico é ineficiente para “curar” a comunidade do caos e da ameaça da destruição total. A violência se alimenta da própria violência ininterruptamente. Em Shakespeare, embora o autossacrifício da rainha encerre a peça, este não interrompe a máquina histórica, que continuará com sua roda gigantesca atropelando tudo que está em sua frente, até que esse mecanismo seja desvelado e se acuse que o sacrifício não valeu em nada. A morte de Cleópatra tão somente fecha as cortinas do espetáculo teatral.

A crise mimética altera uma ordem, que, para Shakespeare era cara. Essa visão de hierarquia cosmológica, que encontramos em várias tragédias shakespearianas, tem afinidade com o pensamento de um crítico conservador como René Girard. Toda crise de hierarquia seria consequência de uma crise mimética, a que ele chama *degree*. A crise altera e ameaça a organização do próprio mundo que para Shakespeare é um todo organizado, no qual:

Uma hierarquia perpendicular à precedente domina cada nível de ordem cósmica: Deus à testa de todo o universo, como o sol entre as estrelas, o rei no Estado, a alma no corpo, a justiça entre as virtudes, e até o leão entre os animais, a rosa entre as flores, o ouro e o diamante entre os metais e as pedras. [...] A ordem é, portanto, o princípio fundamental.” (BOQUET, 2011, pp. 18-19).

Nesse sentido, a morte de Cleópatra não poderia restaurar a paz romana, embora o final de Shakespeare sugira isso – e que Girard se abstém de comentar esse “detalhe”-, contrastando com o caos que não acaba no desfecho de uma *Tróilo e Créssida*. Sendo por isso que “a rebelião é o pior pecado, uma vez que destrói a ordem social, reflexo da ordem cósmica. A desordem em certo nível repercute em todos os outros: se um súdito mata o rei, o chacal destronará o leão” (BOQUET, 2012, p.19). Desejar sacrificar a rainha ou desejar *ser* a rainha é um paradoxo do próprio desejo.



Buscamos encontrar no fenômeno mimético a razão de em Shakespeare ter ocorrido o sacrifício de Ricardo II e observamos por meio de reflexões comparadas todo o esforço dos romanos em sacrificar Cleópatra: a inveja provocada por ambos. Inveja esta que é condição *sine qua non* para que o amor que experimentam e a atração que despertam entre eles se alimentem mutuamente dentro dessa dinâmicas de serem ambos seres invejados. O crítico Guy Boquet lembra a importância dessa imagem de celebridade num comentário que bem poderá ter sido dito por Girard:

Cleópatra poderia ficar com Antônio. Mas Cleópatra ama Antônio que é um dos pilares do mundo, que é um chefe invencível. O Antônio que perdeu, que sofreu uma derrota, não é mais Antônio. Antônio poderia ficar com Cleópatra. Mas Cleópatra ama a Cleópatra que é a deusa do Nilo. A Cleópatra que se tornará a presa de guerra de César, que será apontada com o dedo nas ruas de Roma, não é mais Cleópatra. (2003, p.164)

É também neste *status* de rainha desejada por Antônio, que os romanos, confiando no desejo de seu general, a deseja. Dizer isso de Cleópatra não é uma licença poética, pois a leitura de Girard permite bem que o afirmemos isso, embora, como temos insistido, Girard não ofereça nenhuma interpretação significativa desta peça à luz de sua teoria.

A teoria girardeana, que entre acadêmica e dogmática-religiosa não se ajusta precisamente em nenhuma, desacomoda o pesquisador. A posição sempre crítica de Girard com o universo acadêmico<sup>87</sup>, é claro, teve seu ônus:

Isso lhe custou um preço. Não sendo nem daqui e nem dali, Girard encontrou um relativo isolamento. Sua apologia cristã não agrada a seus colegas do mundo acadêmico, os quais exigem certo secularismo. Sua condição e tecnicismo acadêmico dificultam que os cristãos comuns o entendam. Mas este isolamento não parece incomodar a Girard. Após muitos anos, Girard perseverou. Sua heterodoxia conseguiu reunir seus próprios seguidores, que crescem em número com o passar do tempo (ANDRADE, 2011, pp. 499-500).

---

<sup>87</sup> Quanto à recepção da novidade que se impõe nos estudos modernos, o olhar do crítico é de desconfiança, pois, segundo Girard: “Na minha opinião, só há novidade em meio à tradição a não ser partindo de seu interior. A partir do momento em que se está fora de tudo, habita-se o nada e lá se fica! Creio que hoje é aonde chegamos...Quanto mais se condena a imitação, mais se fica entregue a ela sob um disfarce qualquer. Nunca os modismos foram tão impositivos quanto hoje. A vida intelectual já não passa de uma série de arrebatamentos frenéticos até a mola se quebrar.” (2011, p.96)

O pensamento de Girard, apesar de conservador, carrega a novidade de um olhar inusitado. O texto em que a tradição crítica literária já consagrou os seus códigos, ele propõe que revisemos, considerando uma outra perspectiva. Não apenas a tragédia grega, com a sua leitura de *Édipo*, de Sófocles, e o romance europeu, mas de igual maneira a dramaturgia de Shakespeare é lida por Girard a partir de um único argumento: é um grande palco protagonizado pela inveja. E é esse sentimento que desencadeará os enganos, a ilusão, o desejo, as mortes e os últimos beijos de seu teatro.

O termo inveja, mais prosaico que o nome usado por Girard com mais frequência (“desejo mimético”), tem a vantagem de aliviar o “peso” daquilo que chamamos de acadêmico. E tanto quanto foi possível, procuramos oferecer um tratamento menos denso ao tentar aplicar, ou melhor, reconhecer, a teoria girardiana na dramaturgia shakespeariana. Mas não fugimos do termo *mimeses* em nenhum momento. Antes, tentamos aproximá-lo de vários outros fenômenos sugeridos pelo próprio Girard: *mimeses* pode ser desejo, ciúme, inveja.

A firme convicção de Girard sobre sua teoria, que ultrapassa a matéria literária e vê desejo por toda parte, de modo que a classifica como uma “verdade romanesca”, é um dos aspectos mais incômodos de sua filosofia, sobretudo se estamos diante de um texto literário, em que o termo “verdade” tem uma conotação bem diferente.

Aceitamos o desafio: primeiro porque temos uma afinidade com a intuição girardiana e, depois, pela extraordinária humanidade que Shakespeare nos revela com sua dramaturgia. No prefácio do livro de Jan Kott, *Shakespeare nosso contemporâneo*, Peter Brook escreve sobre o dramaturgo: “o poeta tem um pé na lama, um olho nas estrelas e um punhal na mão” (2003, p.20). Em função disso, nosso risco é cair na bardolatria.. De toda maneira, tratar de autores que lidam com realidades aparentemente diferentes (realidade e ficção), e encontrar a mesma dicção em um e no outro, não deixa de ser estimulante.

Ao nos abstermos de observações girardianas em que a fé e a religião guiam seu pensamento, não há, parece-nos, grande paradoxo entre a sua

filosofia que se revela e a aplicação desse pensamento em um *corpus* literário como o de William Shakespeare. Evidentemente, Girard ignora várias outras obras em que o material mimético nos parece se achar em primeiro plano. Um exemplo mais flagrante disso é a quase nenhuma atenção que o autor confere a *Antônio e Cleópatra*; isso sem mencionarmos outros autores em que essa temática deve ter a mesma força ao tratar do desejo mimético, quanto tem para ele um Miguel de Cervantes ou um Dostoievsky. O que procuramos fazer foi responder à pergunta: e se Girard tivesse lido a tragédia *Antônio e Cleópatra* à luz de sua teoria, que resultados se obteria e a que conclusões o filósofo chegaria? Nosso trabalho partiu desse princípio: *como se Girard estivesse falando desta tragédia*.

Quando ele está propondo ler a si por meio do outro, o crítico convida o leitor a repensar com outros instrumentos o texto literário, ou seja, “a teoria do desejo propicia um entendimento do indivíduo somente em sua relação com os demais, a teoria do desejo de Girard é uma bofetada numa das mais fortes convicções do Ocidente: a pretensa autonomia do “eu” e da escolha dos desejos”. (ANDRADE, 2011, p. 500).

Numa entrevista que Girard concede a Michel Treguer, o crítico desconstrói essa visão categoricamente pessimista do fenômeno mimético. Quando seu interlocutor questiona se “o desejo mimético só pode produzir o mal” (2011, p. 93), a resposta de Girard é que:

Não, ele pode tornar-se mau se suscitar rivalidades, mas não é mau em si, ele é até muito bom e, felizmente, os homens não podem renunciar a ele mais do que à comida ou ao sono. É a imitação que devemos não somente às nossas tradições, sem as quais não seríamos capazes de nada, mas também, paradoxalmente, todas as inovações que consideramos tão importantes hoje em dia.

Esse princípio de imitação como padrão comportamental experimentamos observar na relação afetiva entre Antônio e Cleópatra, chegando ao resultado de que o componente inveja, no caso de duas poderosas personalidades, faz deles ora amantes, ora inimigos, numa circularidade mimética. Eles se imitam todo o tempo; inclusive, diríamos, no

próprio gesto do suicídio. Mata-se Antônio porque imagina que a rainha se matou, e se mata Cleópatra ao repetir – imitar – o gesto do amante.

No mito de Orfeu e Eurídice, descrito por Ovídio, no livro X, e que provavelmente William Shakespeare conhecia, o poeta narra o desconsolo de Orfeu ao perder sua esposa justamente na noite em que realizava seu himeneu. A morte dela foi decorrente da picada de uma serpente, tal qual a morte da Cleópatra shakespeariana. Inconformado, Orfeu desce à morada de Hades a fim de trazer de volta sua amada Eurídice. O deus dos mortos, assim, concede-lhe de volta a amada, mas impõe a Orfeu uma condição: ele não poderia olhar para trás. No caminho, o trácio Orfeu não resistiu, voltou seus olhos para contemplar a amante, perdendo-a de uma vez por todas:

A segunda morte da esposa paralisou Orfeu de estupor[...] Por sete dias se quedou sentado ali na margem, andrajoso, sem tocar nos dons de Ceres: o seu manjar era a aflição a dor da alma e as lágrimas. [...]

Durante esse tempo, Orfeu fugira a todo prazer sexual com mulheres, quer porque aquele amor não resultara bem, quer porque fizera uma jura. Mas muitas ardiam de desejo de se unir ao vate, e muitas sofreram ao serem rejeitadas. (OVÍDIO, 2007, p.247)

Esse mito é uma alegoria de uma conclusão que podemos tirar sobre o que é o desejo na concepção girardiana: a capacidade de atração tem estreita relação com seu desfecho de conduzir-nos para o abismo de Hades.

É também relevante lembrarmos de que, alegoricamente, no texto bíblico, a serpente é símbolo da inveja. É nela que o anjo caído, com inveja de ser Deus, disfarça-se e tenta os primeiros casais amantes, segundo a Bíblia. A serpente, uma mistura de sedução e morte, é também uma imagem do próprio Eros, segundo a poetisa grega Safo de Lesbos: “De novo, Eros me arrebatou, / ele, que põe quebrantos no corpo, / dociamargo, invencível serpente” (2003, p. 51). Ora, não podemos ignorar que é por uma áspide que Cleópatra morre, segundo Shakespeare, de modo que fazer a leitura de que sua morte se deu pela inveja, tal qual o Eros de Safo, “invencível serpente”, é uma leitura poética possível, na medida em que essa serpente que aparece como causa da morte

do casamento entre Orfeu e Eurídice surge como final trágico em *Antônio e Cleópatra*.

Também poderíamos dizer que Orfeu imita Eurídice ao descer para a mansão dos mortos e, também, seu *autossacrifício* não foi aceito pelos deuses.<sup>88</sup> No momento em que Antônio pede para descer a morada e ser “um noivo para a morte”, ele se apresenta como amante que abraçará o desejo que o levará a sua destruição. Na esteira da filosofia de Girard, não chegaremos a conclusões otimistas sobre a inveja, na qual morte e desejo confluem para promover o mesmo fim trágico. Se o desejo triunfa, é anúncio da destruição do próprio indivíduo:

Antônio – Três vezes mais nobre que eu próprio,  
Ensina-me- oh, valente Eros! – a fazer o que eu devia  
E tu não pudeste. Pela bravura da sua lição  
A minha rainha e Eros excederam-me  
Na nobre memória que deixam. Mas eu serei  
Um noivo para a morte, correndo para ela  
Como para um leito de amante. Seja, então: Eros,  
Teu mestre morre teu discípulo. Contigo aprendi  
A fazer isso.  
[Deixa-se cair sobre a espada]  
Como? E não morro?  
Guardas! Acabai comigo! (SHAKESPEARE, 2001, p. 167)

---

<sup>88</sup> Nessa altura, a teoria girardeana surge se revelando em praticamente todo texto que temos em mãos, não somente em William Shakespeare. Ao olhar do filósofo francês, já não podemos mais escapar do fenômeno mimético, vamos encontrando os conflitos que a eles se seguem e que, começam pelo objeto, e acabam na destruição do próprio indivíduo, inclusive nas próprias fabulas. O mesmo se mostra tão óbvio o quanto seria num caso de indisfarçável inveja. Como o do primeiro vilão protagonista shakespeariano Ricardo III. Numa fábula contada pelo autor de *Guerra e Paz*, Tolstói, encontramos flagrantemente as armadilhas do mecanismo mimético. Conta o romancista, numa fábula intitulada “*A cadela e o reflexo*” que “Sobre um velho tronco de árvore, uma cadela atravessava, feliz, um riacho. Levava na boca um saboroso pedaço de carne. De repente, ela parou. Ao olhar para a água, viu...outra cadela! E pior: com um pedaço de carne ainda mais suculento que o seu! Como que atingida por um raio, ela soltou imediatamente o seu pedaço de carne e, latindo, atirou-se na água para tomar o da rival. No entanto, depois de brigar com a água, percebeu que no riacho não existia outra cadela, apenas ela mesma. O que ela havia atacado era, na verdade, nada mais do que o seu próprio reflexo. Em vão procurou pela sua carne, que naquela confusão a água levava. Assim, por inveja, a cadelinha boba perdeu o que já tinha na boca” (2009, pp. 7 -8). Está aí que a cadela deseja seu reflexo porque ignora que era si própria. Obcecada pelo desejo do outro, ela se transfigura em sua própria rival, e reforça a máxima de Girard que “cada um deseja o que o outro deseja” (2001, p. 3’), afinal, era precisamente por seu objeto – o pedaço de carne – se achar na boca de outra cadela – como ela supunha – que produziu mais desejo, pois que aquele pedaço de carne que “a outra” trazia, era “mais suculento que o seu”.

A maior encruzilhada em que Girard coloca o pesquisador é concentrar nos Evangelhos a revelação de sua “intuição”- termo que Girard denomina por várias vezes suas conclusões sobre o desejo mimético. Evidentemente que o elemento fé é convocado no pensamento girardiano. Para ele, a Bíblia “não é um livro como os outros: é divinamente inspirada” (GIRARD *apud* ANDRADE, 2011, p. 504), pois ela revelou tudo sobre o desejo mimético e são narrativas contadas na perspectiva da vítima, e não dos acusadores, segundo Girard.

Nossa principal dificuldade em Girard é justamente fazer uma leitura antropológica e religiosa de um texto com o vigor ficcional como são as cenas que Shakespeare confecciona. No entanto, reconhecemos ser possível a simpatia ao seu pensamento, sobretudo quando um autor, como é o caso do uruguaio Gabriel Andrade, professor da Universidade da Zulia, que enriquece a biblioteca sobre Girard com *Rene Girard: um Retrato Intelectual*, confessa sua natureza agnóstica em relação aos textos bíblicos<sup>89</sup> e, ainda assim, sua afinidade com o trabalho girardiano ao escrever que:

Assim como o humano deve ser entendido com base na totalidade, a teoria do desejo propicia um entendimento do indivíduo somente em sua relação com os demais. A teoria do desejo de Girard é uma bofetada numa das mais fortes convicções de Ocidente: a pretensa autonomia do “eu” e da escolha dos desejos (ANDRADE, 2011, p. 500).

No último beijo que Cleópatra oferece a Antônio, despedindo-se, a rainha acredita que seu sacrifício a salvará, mas não crê que salvará o Império do *degree*:

Cleópatra: - Não me atrevo, meu querido –  
Querido senhor, perdoa-me – não me atrevo,  
Que podem capturar-me. Jamais serei adorno

---

<sup>89</sup> Numa postura bastante crítica sobre Girard, diz o escritor do livro *René Girard: Retrato Intelectual*: “Os críticos contemporâneos não podem aceitar que um autor, recorrendo a princípios críticos e racionais, termine por aceitar que a Bíblia é inspirada por Deus, conceito claramente alheio ao espírito da crítica no sentido kantiano de confinar a razão aos limites do tempo e do espaço. Confessamos pertencer a este grupo. Os escritos de Girard nos fizeram reconhecer que, à diferença do que pensava um Frazer, a Bíblia é diferente dos demais textos. Mas isso não nos parece suficientemente para sugerir que provém de uma inteligência superior à humana, se é que tal coisa existe. Nossa opinião é que, conquanto o feito pela Bíblia e por Jesus ser verdadeiramente excepcional, tal não é evidência racional, nem, muito menos, empírica da origem divina” (2011, p. 505).

Do curso imperial do venturoso César,  
 Em seu triunfo. Se a adaga, as drogas, as serpentes  
 Tiverem fio, efeito e veneno, estarei salva.  
 Octávia, tua mulher, com seu olhar modesto  
 E juízos silentes, não se honrará  
 A contemplar-me com recato. Mas vem, vem, Antônio-  
 Ajudai-me, minhas aias – temos de te guindar.  
 Ajudai, bons amigos.

Antônio: - Ai, depressa, ou morro!  
*[começam a içá-lo]*  
 Cleópatra: - Que vivo folguedo, este! Que peso, o do meu senhor!  
 Toda a nossa força se tornou pesar,  
 E nos dá o nosso fardo. Tivesse eu os poderes de Juno,  
 Mercúrio erguer-te-ia com suas asas fortes  
 Pondo-te ao lado de Júpiter. Mas vem, um pouco mais –  
 Quem muito quer, muito sonha – vem, oh, vem, vem!  
*Acabam de içar Antônio até Cleópatra*  
 Sê bem vindo! Morre quando tudo tiveres vivido;  
 Reanima-te com beijos. Tivessem meus lábios  
 Tal poder, assim os gastaria.  
*[Beija-o]* (SHAKESPEARE, 2001, pp. 171-172)

Evidentemente, o gesto de Cleópatra é um ato dramático de se mostrar escrava da própria imagem que criou ao fazer-se atriz de si própria<sup>90</sup>. O desejo mimético é como o último beijo de Cleópatra, ela imita o amante se suicidando e anuncia a sua morte, mas antes, mostra por meio do beijo o quanto há de “afrodisíaco” neste elixir do amor que é a Inveja.

---

<sup>90</sup> Numa perspectiva não-giradeiana”, poderíamos dizer que é justamente anti-trágico um final em que a personagem, “senhora de seu destino”, decide sua morte. Cleópatra decide como deverá ser seu sacrifício, ela que decide o derradeiro ato, mostrando autonomia de sua persona – que, importante lembrar, o próprio Girard não nega no sujeito.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Eduarda Ferraz de; CORREIA, Maria Helena de Paula. *Literatura Inglesa I: Época Renascentista*. Lisboa: Editora Universidade Aberta, 1996.

ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias e Contos de Fadas. Obra Completa*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 1996.

ANDRADE, Gabriel. *René Girard: um retrato intelectual*. São Paulo: É realizações, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANSPACH, Mark R. *René Girard: Édipo mimético*. São Paulo: É Realizações, 2012.

ARISTÓTELES. 1966. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUDEN, W.H. *Ensaio em A tragédia de Otelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosacnaif, 2015.

\_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo. Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BAYLEY, Jhon. *Shakespeare and Tragedy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1996.



BESNIER, Bernard; MOREAU, Pierre-François; RENAULT, Laurence. *As Paixões Antigas e Medievais: Teorias e críticas das paixões*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. (Prefácio de) *A Tragédia de Júlio César*. Tradução José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. São Paulo. Perspectiva, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura inglesa*. São Paulo. Martins fontes, 2006.

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeareana*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRYSSON, Bill. *O mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CALAME, Claude. *EROS na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDEIAS, Maria Lúcia. *A fragmentação das personagens*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria.. *Ensaio Reunidos*. Volume II, Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Volume II, São Paulo: Leya, 2011.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago, 1985.

COHEN, Walter. *Drama of a Nation: Public theater in Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

DE LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Grande Teatro do Mundo*. Tradução de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro. Editora Francisco Alves, 1987.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FILHO, Rubem Rocha. *A Personagem Dramática*. Recife: Cerpe, 2010.

FOOG, Nicholas. *Hidden Shakespeare. London: A biography* British library, 2013.

FRANK, Kermode. *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 2011.

GASNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GASSET, José Ortega y. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *A teoria mimética não se Limita à Crítica das Linguagens*. In Hugo Assmann (org). Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. São Paulo. É realizações, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mentira Romântica e verdades Romanesca*. São Paulo. É realizações, 2009.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. São Paulo: É realizações, 2010.

\_\_\_\_\_. *Quando começaram a acontecer essas coisas: diálogos com Michel Treguer*. São Paulo: É realizações, 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Prof. René Girard – Teoria do desejo mimético. 2016 (36min29s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=172Hn5HxpPo>>. Acesso em: 23 mai 2018.

GOLSAN, J. Richard. *Mito e Teoria mimética: Uma introdução ao pensamento girardiano*. São Paulo: É realizações, 2014.

GRAVE, Robert. *A Deusa Branca: Uma gramática histórica do mito poético*. Tradução Bento de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HADDAD, Rosalie Rahal. *Bernard Shaw e a renovação do teatro inglês*. São PAULO. Editora Olavobrás, 1997.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

HELIODORA. Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HILTON, Lisa. *Elizabeth: uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Londrina. Camapanário, 2000.

IONESCO, Eugéne. *O Rinoceronte*. Tradução Luíz Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Johnsen, William A. *René Girard violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo. É realizações, 2011.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*. Paris. Denoël, 1983.

LAHHR, Jane; TABORI, Lena. *L'Amour: Dans l'art et la Litterature*. New York: Philippsen, 1985

LAMB, Margaret. *Antony and Cleopatra on the English Stage*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980.

LEÃO, Liane de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LESBOS, Safo. *Poemas e Fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEWIS, C. S. *Alegoria do Amor: Um estudo da tradição medieval*. São Paulo: Realizações editora, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os quatro amores*. São Paulo: Martins Fontes, 2014a).

LIMA, Luís Filipe. (Introdução em “*A vida é sonho*”, de Calderon de la Barca). São Paulo: Hedra, 2010.

LINGS, Martins. *A arte sagrada de Shakespeare: O mistério do homem e da obra*. São Paulo: Polar Editorial, 2004.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

MATHÉ, Roger. *Profil Littérature*. Phedre Racine. Paris: Hatier, 1973.

O'NEILL, Eugene. *Electra Enlutada*: uma trilogia. Tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Editores Bloch, 1970.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: A construção da Personagem. São Paulo. Perspectiva, 2015.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MIRANDOLA, Giovanni Pico Della. *A Dignidade do Homem*. Campo Grande/MS: Uniderp, 1999.

PIZA, Daniel (Seleção e prefácio). *O teatro das Ideias*: Prosa crítica de Bernard Shaw. São Paulo: Companhia as Letras, 1996.

PLUTARCO. *Alexandre e Cesar*: as vidas comparadas dos maiores guerreiros da Antiguidade. Tradução de Hélio Veja. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

POOLE, Adrian. (Introdução em *A tragédia de Romeu e Julieta*, de William Shakespeare). São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRITCHARD, R. E. *Shakespeare's England*. Geat Britain. The history press, 2014.

ROSENBAUM, Ron. *As guerras de Shakespeare*. Tradução de Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução de Paulo M. de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2015.

ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SALVADOR, Arlete. *Cleópatra*. São Paulo: Editora contexto, 2011.

SANTOS, Adriana da costa Teles. *Machado & Shakespeare: intertextualidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHIFF, Stacy. *Cleópatra: uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHAKESPEARE. William. *The complete Works of William Shakespeare*. Barnes & Nobles, 1994.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Edited by John Wilders. London: Bloomsbury, 1995.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Rio de Janeiro. Tradução de Geraldo de Carvalho Silos. Topbooks, 1997.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Tradução de José Roberto O'Shea: São Paulo. Mandarin, 1997

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Introdução, tradução e notas de Rui Carvalho Homem Porto: Campo das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre. L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Antony and Cleopatra*. Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sonetos: 154*. Tradução de Thereza Christina Rocque da Mota. Rio de Janeiro. Ibis Libris, 2014.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Volume 1, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Volume 2. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Volume 3. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016.

\_\_\_\_\_. *Comédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dramas históricos: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *The complete Works of William Shakespeare*. New York: Barnes & Nobles, 1994.

\_\_\_\_\_. *Vênus e Adônis*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Leya, 2013.

SHAPIRO, James. *Quem escreveu Shakespeare*. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

\_\_\_\_\_. 1599: Um ano na vida de William Shakespeare. Tradução Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo; Planeta.

SHAW, Bernard. *César e Cleópatra*. Tradução de Miroel de Silveira. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1954.

\_\_\_\_\_. *O homem e as armas*. Tradução de Raimundo Magalhães Júnior. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1894.

\_\_\_\_\_. *O Teatro das Ideias*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Santa Joana*. Tradução de Dinah Silveira de Queiroz, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare. E o que ela nos revela*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo. 2006.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STENDHAL. *Do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

STOKES, Francis Griffin. *Who's who in Shakespeare: a Dictionary of Characters and Proper Names*. New York: Dover, 2007.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorje Zahar, 2004.



TOLSTÓI, Liev. *Fábulas*. Tradução do russo Tatiana e Ana Sofia Mariz. Companhia das Letrinhas. 2017.

VAUGHAN, Virginia Mason. *Antony and Cleopatra: Language & Writing*. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury, 2016.

VRETTOS, Theodore. *Alexandria: A cidade do pensamento ocidental*. São Paulo: Odysseus, 2005.

WATSON, C. B. *Shakespeare and the Renaissance*. Pricepton, 1961.

WELLS, Stanley. *Shakespeare & CO*. London: Penguin books, 2006.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin classics companhia das Letras. 2012.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo: Volume I*. Edição Bilingue. São Paulo. Landmark, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo: Volume II*. Edição Bilingue, São Paulo: Landmark, 2011.